# TRATTATO DELLA PITTURA
DI
# LIONARDO DA VINCI
RIDOTTO ALLA SUA VERA LEZIONE SOPRA UNA COPIA
A PENNA DI MANO
DI
# STEFANO DELLA BELLA.
CON LE FIGURE DISEGNATE DAL MEDESIMO
CORREDATO DELLE MEMORIE PER LA VITA
DELL' AUTORE E DEL COPIATORE.

FIRENZE MDCCXCII.

Presso { GIOVACCHINO PAGANI Libraio
e
IACOPO GRAZIOLI Stampatore.

*Con Approvazione.*

*Artibus ingenuis quaesita est gloria multis.*
OVID.

*Vitae brevitatem posteritatis memoria consolantur.*
CICER.

A SUA ALTEZZA REVERENDISSIMA

MONSIGNOR

# GIROLAMO GIUSEPPE

DE' PRINCIPI COLLOREDO IN WALDSEC E MELS EC.

PRINCIPE DEL S. R. IMPERO, ARCIVESCOVO DI SALISBURGO, LEGATO NATO DELLA S. SEDE APOSTOLICA, PRIMATE DI GERMANIA ec. ec.

CHe nel riprodurre alla luce l' Opera insigne di Lionardo da Vinci io abbia desiderato di fregiarla dell' autorevole Nome di VOSTRA ALTEZZA REVERENDISSIMA, niun vi sarà che non commendi il mio pensiero, e non me ne invidii la sorte. Da lungo tempo io nudriva nel cuore la brama di dimo-

strare in faccia al Mondo l'altissima venerazione che professava all'A. V., ma ben consapevole della tenuità mia, non ardiva quasi di lusingarmi di potere un giorno dalla mia bassa condizione sollevarmi alquanto, ed avere il favorevole incontro di pubblicamente farmi strada alla di Lei Sacra Persona, ed al Trono in cui Iddio si è compiaciuto di collocarla in prò della Chiesa e dello Stato. Me ne ha dato però tutto il coraggio il merito di Lionardo stesso tanto stimato dall'A. V. Rma, il quale se ai tempi nostri fosse vissuto avrebbe certamente ambito l'alto onore, di farsi Suo familiare per conoscere da vicino i di Lei rari pregi e di mente e di cuore, ed avrebbe preferita la di Lei Corte a quelle nelle quali conversò da Artista celebratissimo, e da Filosofo superiore alla sua età nelle cognizioni. Egli, perchè di singolar Genio dotato, aspirava in tutto alla più assoluta perfezione, e l'ordine, la simetria, la natura, basi inalterabili d'ogni bellezza, erano l'unica regola d'ogni suo lavoro nell' Arti ingenue che professava, siccome qualsisia tratto d'animo signorilmente nobile ed elevato, che scuoprisse in altrui l'obbligava con dolce incanto ad essergli ossequioso, e protestargli stima e rispetto. Come non avrebb'egli perciò, indotto da naturale tendenza, procurato ogni mezzo, tenta-

ta ogni strada per acquistarsi la valida Protezione di V. A. Rma, la cui fama altro non suona al presente che un Principe dotato del più fino e squisito gusto in ogni genere d'Arti e di Scienza? Non è la sola Germania quella che alla grandezza dell'animo Suo tien rivolti con sorpresa ed attoniti gli sguardi, e che in ogni traccia dall'A. V. segnata ritrova che ammirare nel savio e giusto Governo de'Popoli a Lei sottoposti; ma in ogni angolo della Terra le menti delle più culte nazioni a Salisburgo sono attratte per considerare come il doppio carattere di Sovrano e di Vescovo indivisibilmente riunito nella di Lei Sacra Persona, mirabilmente si esterni nei precisi doveri del Sacerdozio e dell'Impero per l'eterno e temporal vantaggio de'Sudditi. Nelle Pastorali Istruzioni piene d'unzione e d'Evangelica Verità, con le quali l'A. V. pasce l'affidatole gregge, ognuno ravvisa un tenero Padre, de' propri figli sollecito direttore ed amante; e nelle savissime leggi che detta, ciascheduno discuopre le vedute e i rapporti che un avveduto Legislatore debbe avere, perchè i particolari vantaggi degli individui nel bene universale de'molti si rifondano? e sempre più si confermi ed aumenti il reciproco amore del Sovrano coi Popoli ch'ei governa. Se al dir di Platone felice è quel Regno dove un Filoso-

ſo siede al di lui governo, tre e quattro volte beati debbono dirsi i Sudditi di V. A. Rma che ricolma della più sana e più appurata Filosofia la mente e il petto, porge loro dovunque occasione di conseguire quella felicità che nel solo esercizio delle morali e sociali virtù effettivamente consiste. Che dirò in fatti della instancabile di Lei premura perchè dalle scuole delle più sante e più interessanti Discipline si eliminasse ogni superfluo ritardo di contese e di dispute, perchè la sana Filosofia si opponesse alla barbarie della Stoa e del Peripato, e scosso il giogo dell' imponente autorità tenesse per guida la ragionevolezza e l' esperienza, perchè il buon gusto risorgesse negli studi dell'umane Lettere dietro la scorta degli antichi maestri della Grecia e del Lazio? Tutte le illustri Azioni de' di Lei gloriosi Antenati cedono nel loro splendore a quelle che in vantaggio dell' umanità ogni dì Ella virtuosamente produce; e troppo lungo ragionamento sarei io costretto a tenere quando credessi opportuno farne il confronto, o le benefiche innumerabili sollecitudini dell' A. V. in prò de' buoni studi enumerar quì volessi, ed i saggi opportunissimi regolamenti a tal uopo diretti individuare; ma non posso a meno di non rammentare e la scelta preziosissima Libreria, di cui ha arricchita la Regia sua abi-

tazione, dove, come in delizioso centro, buona parte del giorno quotidianamente Ella pasce l'elevato Suo spirito; e l'insigne singolarissima collezione di Quadri d'ogni età e d'ogni scuola, indubitato segno di quel fino gusto, che adorna il di Lei grand' animo nato a sentire gli effetti tutti e del vero e del bello in prò della Chiesa e del Principato. I Genii della nostra Fiorentina scuola non sono stati certo dimenticati dalla illuminata mente di V. A. Rma; e il da Vinci che tiene in essa il primo posto, perchè capo di essa nella buona maniera, è glorioso quasi di sè medesimo per vedersi distinto sopra molti altri nell'opere che Ella di lui possiede, ed apprezza. Questa predilezione poi, con che l'A. V. onora Lionardo nell'opere de' suoi pennelli, mi fa sperare favorevole incontro nell'offerta ch'io Le faccio dei Precetti della Pittura da lui medesimo scritti con avvedutezza per giovare a chi ama di darsi a quella sì difficile arte, e da me ora riprodotti secondo la vera loro lezione, deturpata, ed alquanto guasta nelle edizioni anteriori. Il di Lei sagace e raro discernimento de' Buoni Studi e delle Belle Arti, e la protezione che ad esse presta e concede con tanto favore e benignità, non meno che la Clemenza

con cui l'A. V. si è degnata d'avermi nel numero de'suoi sinceri servitori giustificheranno al Pubblico la retta e vera ragione che io ho avuto di offrirle questo mio qualunque siasi tributo di rispetto e di stima; e persuaso che la Sovrana sua magnanimità vorrà accettarlo con benigna accoglienza, con la più profonda ed ossequiosa Venerazione mi dò l'onore di dirmi

Di Vostra Altezza Reverendissima

*Firenze 26. Marzo 1792.*

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore
Francesco Fontani.

# PREFAZIONE

## DELL' EDITORE.

*I Precetti che Lionardo da Vinci scrisse sull' Arte della Pittura sono stati sempre tanto stimati opportuni per aiutare il genio degli Artisti, che forse niun' altro libro è stato riputato di interesse e vantaggio uguale ai medesimi. Questi, siccome possono considerarsi quasi per un risultato delle più serie meditazioni di un' Artista Filosofo, qual' era Lionardo, non solo si sono avuti per superiori a qualunque eccezione dagli intendenti, ma altresì per capaci di somministrare de' nuovi stimoli al genio, non già d' arrestarlo, od illanguidirlo. Il celebre Conte Algarotti, uomo del più fino gusto, e che ad un' esatta cognizione delle Scienze univa una non ordinaria intelligenza delle Belle Arti, nel suo Saggio della Pittura concorre nel sentimento di quel valentuomo, il quale opinava* che a far risorgere ai dì nostri la Pittura, una Accademia egli vorrebbe fondare, dove non altro si trovasse che il Libro del Vinci, un catalogo de' pregi de' Sovrani Pittori, i Gessi delle più eccellenti Statue Greche, e i Quadri soprattutto della Camera Ottica. *Ogni Artista agevolmente combinerà con sì fatto pensare, ed è per questo che desiderando io, per quanto è in me, di recar giovamento ai professori d' un' Arte che amo, e i di cui pregi io stimo assaissimo, mi sono indotto a nuovamente produrre alla luce un tal libro.*

*Raffaelle Trichet Du Fresne fù il primo, che riconosciuto il pregio grande dell' Opera, la pubblicò in Parigi nel* 1651. *aiutato da due Manoscritti, l' uno di proprietà del Sig. Chantelou, l' altro del Sig. Tevenot, amendue però assai scorretti e guasti sì nella elocuzione, che nei sentimenti, benchè quello del Sig. Chantelou, donatogli in Roma dal celebre Cavalier del Pozzo nel* 1640., *si volesse copia fatta sul Manoscritto originale di Lionardo, e verisimilmente quella medesima che un Pittor Milanese nel*

*passar di Firenze avea fatta vedere a Giorgio Vasari, disposto a farla stampare magnificamente in Roma. Questa scorrezione di testi fù già notata dallo stesso Du Fresne nella lettera con cui dirige l' Opera al Sig. Pietro Bourdelot Protomedico della Regina di Svezia, è quantunque e' si lusingasse di aver restituito molto alla sua prima purità, pure:* Vi restano molte cose, *egli scrive*, che paiono desiderare la lima; vi sono molte repliche inutili, molti ragionamenti troncati; la dicitura è in più luoghi sregolata, o benchè vi sia qualche ordine nei capitoli, non è però tale qual si richiede in un' Opera perfetta. *Il Manoscritto inoltre del Sig. Chantelou aveva il pregio d' esser già stato in mano del Pussino, il quale forse per ridurre i precetti alla pratica vi aveva aggiunte alquante figure fatte a un sol tratto di penna, e propriamente solo schizzate a mo' di semplici contorni, ma il Du Fresne volle che Errard valente Pittore vi aggiungesse e l'ombre e gli ornamenti, che gli parean mancare per render l' Opera di maggior lusso, con più altre figure relative ai precetti dei panneggiamenti, lo che dispiacque estremamente al Pussino, il quale con ragione di poi si dolse, siccome ci assicura il Sig. Mariette il giovine, che i suoi disegni erano stati tanto alterati con l' ombreggiargli, che egli non gli riconosceva più per proprio lavoro. Non ostanti però tali difetti tanto fù il pregio in cui si ebbe l' Opera, che tutti i Pittori, e i curiosi ansiosamente la ricercarono, ed il Sig. di Chambrai, per far cosa grata alla sua nazione, nel medesimo anno* 1651. *ne pubblicò una versione in Francese, in molti luoghi più facendo da interpetre, secondo che gli parea, di quello che da esatto, e giusto traduttore, con non poco scapito talora del vero sentimento di Lionardo.*

*La prima ed unica edizione del Du Fresne intanto era presso di noi in Italia ricercatissima, e si avea trai libri più rari l' Opera del da Vinci, quando nel* 1733. *si vidde riprodotta in Napoli in tutto simile all' edizione Parigina fin negli errori tipografici, meno la bellezza dell' intaglio dei rami, che in essa son alquanto inesatti, sebben copiati da quegli di Errard, e nel* 1786. *ne comparve una terza edizione fatta in Bologna dalla Stamperia dell' Instituto delle Scienze, copia servile delle due antecedenti, sebben' anche meno nitida delle medesime. Sì i Professori che gli intelligenti perciò godevano nel veder riprodotta un' Opera cotanto utile, ma sempre restava loro da desiderare una miglior lezione in infiniti luoghi, perchè meglio si comprendesse il sentimento dell' Autore, nè ciò si potea avere se non mercè di qualche buon testo a penna proveniente non da qualsisia copista, ma da persona esperta nell' arte, e che ampiamente conoscesse l' interesse, e l' estensione dei precetti che e' trascriveva. Fortunatamente dunque per le Belle Arti frai molti interessantissimi Codici Manoscritti d' ogni genere di proprietà del Sig. Canonico Suddecano Gabbriello de' Marchesi Riccardi, uomo nato a proteggere ogni Scienza, ed ogni Arte di genio, uno ne rinvenni scritto dal rinomato Incisore Stefano della Bella, il quale forse per istruzione propria vi aveva appunto trascritta l' Opera del da Vinci, e l' aveva*

*ornata con piccole figure alla sua maniera, riducendo quasi così alla pratica quei precetti che ei meritamente tanto apprezzava. La celebrità del nome di un tal copista mi incitò a collazionare ben tosto il Manoscritto con l' edizione di Parigi, e trovato che la lezione di quello non era solo più pura, ma che ogni ragionamento piano, e chiaro appariva, ed ogni precetto v' era più distintamente esposto, ed in modo da non dar senso equivoco, siccome spesso avviene negli editi, mi determinai, quando alcun poco d' ozio m' avesser lasciato i miei studi, e le precise incombenze della Biblioteca, di trascrivere la detta Copia, e stimolai frattanto il Sig. Giuseppe Fabbrini valente nostro Pittore, e grande estimatore delle cose di Stefano a dilucidare, ed incidere quegli stessi di lui schizzi e figure con la più precisa esattezza e verità, siccome fece col maggior impegno per animarmi a riprodurre con la più spedita e possibile celerità il libro di Lionardo, ridotto alla sua vera lezione, secondo la Copia del della Bella. Ognuno che per poco si ponga a fare il confronto tra questa mia e le anteriori edizioni, vedrà qui tolte affatto quelle mancanze che avvertì già il Du Fresne, siccome effetti dell' ignoranza e negligenza de' Copisti; e qualunque intelligente goderà di potere una volta pur soddisfare le giuste sue brame pienamente, e dai lumi che più chiari gli vengono ora somministrati, ne trarrà quel maggior profitto, che un giorno in darno poteva aver luogo appena di desiderare.*

*Ho creduto io poi di far cosa che ridondasse in pregio dell' Opera col premettere due Elogi Storici, l' uno contenente le memorie per servire alla Vita di Lionardo, l' altro di Stefano, con più varie osservazioni e note ad ambedue, affine di far vie maggiormente conoscere il merito di uomini così eccellenti nell' Opere loro, e correggere intanto diverse epoche, che dai varj Scrittori delle loro gesta sono state talora confuse ed alterate, cosicchè poco più spero, si avrà da richiedere di notizie spettanti ai medesimi. I respettivi loro ritratti sono stati disegnati l' uno sull' originale di Lionardo esistente nella R. Galleria del Granduca, l' altro sul Quadro di Stocade, il quale può vedersi nel R. Palazzo de' Pitti.*

*Tra gli Scritti inoltre del Dottor Giovanni Lami esistenti nella Riccardiana, avendo io ritrovati nel Fascio segnato N. 59. alcuni informi sbozzi d' una Lezione Accademica diretta a provare che l' Arti Belle non mancarono giammai in Toscana, anzi in tutta l' Italia dal X. Secolo al XIII., contro la volgare opinione, accreditata in gran parte dall' autorità del Vasari e del Baldinucci, ho creduto di far cosa grata ai dilettanti e intelligenti di quelle col riunire, il meglio che per me si è potuto, quegli staccati pezzi, da' quali assai lume può ritrarre la Storia de' Pittori, e Scultori di quel sì per noi remoto, ed oscuro tempo, e col pubblicargli subito doppo i due surriferiti Elogi, col titolo di dissertazione. La elocuzione medesima del Lami conservata il più che si è potuto, e le di lui stesse riflessioni e notizie da me riunite insieme servono adunque come di Testo, ed ho posto in nota quel*

*più che ho creduto mestieri aggiungere di mio ad illustrazione maggiore dell' interessante materia.*

*Il solo desiderio di giovare a chi brama d' impegnarsi con buon riuscimento nell' Arte della Pittura è stato quello che mi ha specialmente mosso ad imprendere questa, qualunque siasi, mia fatica, di cui mi chiamerò bene ricompensato, quando alcuno dei tanti, che a sì nobile e per ogni riguardo pregevole professione si danno, potrà ritrarre in suo prò un qualche vantaggio.*

# ELOGIO STORICO

## PER SERVIRE ALLA VITA

## DI

# LIONARDO DA VINCI

FRa i Geni grandi che in gran copia illustrarono la Toscana nel Secolo XV. e sul cominciare del XVI. merita certamente un assai distinto luogo Lionardo figliuolo naturale di Ser Piero da Vinci, piccolo, ma non ignobil Castello del Valdarno inferiore sul confine del Territorio Pistoiese. Ossia che e' si riguardi come Professore delle Arti belle, nelle quali fu assolutamente eccellente, o come scienziato sommo, e colto Letterato, sempre dovunque spiccano sovranamente e il di lui gusto singolare, e la profondità dell' ingegno di che la Natura il volle arricchire, ed un' ani-

ma di null'altro vaga che dell'armonia. Nacque egli nel 1452 (1), e ad una singolar bellezza di corpo si vidde in lui accoppiata tal penetrazione di spirito, tal vivacità di talento, tal forza d'immaginazione, che a qualunque cosa rivolgesse l'animo suo fin da fanciullo, parea onninamente nato per esercitarsi in quella. Fu fatto attender perciò all'umane lettere, all'erudizione varia, ed alla arimmetica ne' primi anni; ma solito di presto abbandonare quegli stessi studj, ai quali s'era dato sulle prime col maggior trasporto, faceva nascer di sè sospetto che e' non sarebbe mai giunto a quella perfezione in qualunque scienza od arte, che dalla grandezza ed estensione delle intellettuali di lui facoltà pareva esigere si potesse. I gran talenti però nel variare di oggetti non cangiano di natura; e se nel primo loro sviluppo sembran talora incostanti, egli è perchè l'inclinazione ad una data professione, per cui son nati, non ha per anche avuto libero il campo di sicuramente esternarsi. Vagò, egli è vero, nelle sue applicazioni Lionardo, ed ora invogliato della musica amò estremamente l'armonica di lei proporzione nel canto, e nel suono, ora della poesia incantato studiò ogni suo vezzo, e riuscì eccellente improvvisatore (2): ma la natura che lo avea disposto per quell'arte che,

(1) Quegli che hanno scritto delle cose di Lionardo non sono fra loro cosanti circa l'anno in cui egli nacque, e perciò neppure sull'altre epoche della di lui vita. Gio. Batista Dei celebre Antiquario Fiorentino tolse però ogni equivoco sopra di ciò; e col tessere l'albero della di lui famiglia, mercè di autentiche Memorie esistenti ancora nella casa del da Vinci, ci assicurò che e' nacque nel 1452, rilevando una tal notizia dal Catasto di Decima dell'anno 1469. *Quartier S. Spirito*, *Drago*, dove anco si annunzia figlio naturale di Ser Piero, il quale fu notaio della Signoria nel 1484. Un tal albero fu pubblicato nel Tom. II. della Serie di Ritratti ed Elogi d'uomini illustri Toscani dal Dott. Antonfrancesco Durazzini pag. 81. in nota.

(2) Nella mancanza assoluta, in cui siamo d'altri monumenti che ci comprovino il genio di poetare in Lionardo riporterò un di lui Sonetto conservatoci dal Lomazzo nel suo Trattato della Pittura Lib. 6. C 2, e riprodotto dal Sig. Du Fresne, e da Monsig. Bottari nelle sue note alla Vita di Lionardo scritta dal Vasari, oltre altri. Il Sonetto è grave per i concetti, esatta ne è la Poesia, ma priva di quelle frasi che solleticano le orecchie, e piacciono a chi più cura le parole che la profondità de' pensieri.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia,
Che quel che non si può, folle è volere;
Adunque saggio l'uomo è da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia.
Però che ogni diletto nostro, e doglia
Stà in sì, e nò, saper, voler, potere;
Adunque quel sol può, che col dovere,
Ne trae la ragion fuor di sua soglia.

emula di lei, tutto il bello ne copia, non permesse che abbandonasse mai il disegno, ed il formar di rilievo, onde il Padre raccomandollo ad Andrea del Verrocchio (3), da cui siccome leale uomo ed amico, era stato innanzi assicurato della miglior disposizione nel giovane per la pittura. Questa divina arte s'era perduta affatto, non che in Firenze, in tutta l'Italia, nei secoli della barbarie; e Cimabue (4), dietro la scorta di quei primi Greci che vennero quà, e che gli furon maestri, lasciò molto da desiderare nella perfezione, benchè non avesse poco sopravanzati i propri suoi precettori. La goffa maniera di quegli però fu viepiù esattamente osservata, ed in gran parte corretta da Giotto (5), ma le belle attitudini, le mosse, la vivacità, e quel rilievo proprio e naturale, che danno l'anima alle figure, non si rinnuovarono che da Masaccio (6), il quale dando una buona unione alle sue pitture, e morbidezza alle membra, facilmente fece disapprovare gli arte-



Nè sempre è da voler quel, che l'uom pote:
Spesso par dolce quel che torna amaro:
Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'ebbi.
Adunque tu, lettor di queste note,
S'a te vuoi esser buono, e agli altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debbi.

(3) Andrea del Verrocchio nacque in Firenze nel 1432. Fu egli orefice, lavorò di prospettiva, apprese bene la musica, fu intagliatore, pittore, e scultore. Nella Pittura, e Scultura però la di lui maniera fu alquanto dura e crudetta. Il Baldinucci sulla autorità di due MSS. vuole che egli fosse stato scolare di Donatello. Morì in Venezia nel 1488. chiamato là dal Senato per lavorare in bronzo la statua equestre di Bartolommeo da Bergamo.

(4) Giovanni de' Cimabui, detti anche Gualtieri, nacque in Firenze di famiglia in quei tempi cospicua l'anno 1240. Esercitossi nella pittura per natural genio invaghito dell'arte, ma visse in tempi, ne' quali troppo si era ancora lontani dal raffinato gusto de' buoni secoli. Morì nel 1300., e fu seppellito in S. Maria del Fiore.

(5) Giotto, nome abbreviato da Ambrogiotto, nacque nel Villaggio di Vespignano, luogo del contado Fiorentino nel Mugello, l'anno 1276. La natura prevenne in lui ogni regola dell'arte, nella quale poscia istruito da Cimabue divenne pittore, scultore, ed architetto eccellente. Morì nell'anno 1336. molto stimato da' suoi, e fu sepolto in S. Maria del Fiore in segno di distinzione e d'onore.

(6) Masaccio nacque nella terra di S. Giovanni del Valdarno Superiore nel 1402. da Ser Giovanni di Simone de' Guidi, detti della Scheggia. Egli superò nell'arte della pittura tutti coloro che lo precederono, e formerà sempre il di lui massimo elogio il sapersi che tutti i più celebri Pittori, che vennero doppo, e fra questi Lionardo da Vinci, Fra Bartolommeo, Michelangelo, e Raffaello si formarono sulle di lui opere. Il Vasari vuole che egli morisse di 26. anni, ma il Baldinucci dimostra che e' morì di 41., e si sà in fatti ch' e' fu sepolto nella chiesa del Carmine nel 1443. come rilevasi da sicure memorie.

fici anteriori, siccome lontani dalla natura. Nato Lionardo per esaminar questa unicamente, e per analizzarne le proporzioni e le bellezze, non così tosto si accorse che gli facea di mestieri il tenerle dietro ad ogni passo, ed in qualsivoglia varietà sua, che si propose di riguardarla per unica sua scorta, avendo già compreso che la lentezza con che si progrediva nell'arte a cui s'era appigliato, non d'altronde si dovea derivare che dalla servile imitazione degli esposti modelli. Guidato pertanto da un così fatto verissimo ed essenzial principio stimò l'opere altrui, ma più si impegnò a studiar la natura in sè medesima; onde in breve tempo lasciò molto indietro a sè tutti quegli che l'avean preceduto per quasi due secoli, e tolse alla pittura quella languidezza e quel secco in che si giacea per colpa della barbarie. Venuta in fatti l'opportunità di porre in pratica quei precetti che ei s'era formati in mente, siccome tante teorie combinate, fino da giovinetto, il di lui Maestro Andrea del Verrocchio gli commesse il colorire un Angelo (7) avente in mano le vesti del Salvatore che è battezzato da S. Giovanni in un suo Quadro, ed in ciò talmente vi riuscì con successo che lo stesso Andrea riconosciutosi grandemente superato da Lionardo, e sentitone rossore, si determinò d'abbandonare affatto la pittura, confortando intanto il giovane a proseguire in quell'arte a che si vedea così felicemente disposto. Una circostanza per esso così favorevole e decorosa dovea lusingar molto il di lui amor proprio, che in animo giovinile spesso è cagione di ritardo ai propostisi avanzamenti; ma la lode servì anzi a Lionardo d'un nuovo stimolo di circospezione e di avvedutezza: ed osservando egli che la natura è immensa nelle sue varietà, ossia ne'suoi caratteri, concepì che in questo consistesse l'essenziale dell'arte sua, cioè nella perfetta imitazione di essi, che in sostanza formano il principale ornamento della natura (8). Non è il tutto per

(7) Il quadro in cui Lionardo dipinse il predetto Angelo fu allogato al Verrocchio dai Monaci Valombrosani per la loro Chiesa di S. Salvi, luogo distante circa un miglio al Levante di Firenze. Il tempo ci ha invidiato questo monumento, il quale, se ancora esistesse, ci darebbe chiara l'idea della prima maniera del da Vinci.

(8) A questo indefesso studio di Lionardo si dee la moltiplice quantità di disegni o di caricature, le quali si incontrano nelle grandiose collezioni e del Re di Francia, e del Granduca di Toscana; e della Libreria Ambrosiana di Milano, per tacere delle altre, e da ognuna di esse apertamente si scuopre il carattere di diligenza, e di estrema esattezza che è così propria del nostro Artista. Egli, siccome narra il Lomazzo Lib. 3. Cap. 5., si provò anco a far disegni a pastelli di colore, maniera in quel tempo affatto nuova, e vi riuscì maravigliosamente, oltre che e'disegnava volentieri sulla car-

un Pittore l'aver ben disegnata una figura, l'averle fatti buoni contorni, l'averla ben colorita. Una cognizione perfetta delle azioni tutte delle membra del corpo umano, dell'ordine e situazione de' muscoli, delle loro funzioni e forme nella diversa situazione di ciaschedun membro; una adeguata notizia delle ragioni occulte dell'ombre e de' lumi, e de' loro effetti; un intiero ed assoluto possesso di quell'arte di caratterizzar le passioni che dall' interno dell'anima traspirano al di fuori nei diversi atteggiamenti, sono quel più che si vuole assolutamente, per caratterizzare un' artefice degno del nome di Pittore; e tutto ciò apprese mirabilmente con il continuo esame della natura Lionardo, giammai non contento dell'opere proprie, che giudicava non dover fare in altrui il bramato effetto, se non se quando s'approssimavano alla natura. Su d'una rotella di fico, apprestatagli un giorno dal Padre ad istanza d'un suo contadino, perchè vi dipingesse alcuna cosa a capriccio, doppo lunga meditazione si risolvè di effigiare un mostro tutto da lui immaginato e nuovo, ma che dovesse incutere errore in chi lo riguardava. Pieno intanto di questa sua fantasia

ta tinta, particolarmente allora quando volea ritrarre i suoi primi pensieri, perchè vi trovava maggior riposo, e gli pareva più agevole il rinvenire i contorni, nella scelta dei quali egli era molto difficoltoso. Qualora adunque non ci rimanesser di lui che i soli disegni, pur tuttavia servirebbono questi assaissimo agli studiosi della pittura; e gli intendenti farebbono di lui quella stima che gli è dovuta, tanto e' sono in loro stessi perfetti. Egli è il vero che manca in essi il colorito, quell' esteriore cioè che per ordinario impone ai meno esperti nell'arte, ma oltre che il colorito di Lionardo, per quanto e' sia bello, non è però il più stimabile nelle di lui opere, più si vede in quegli la verità della natura in tutta la sua forza ed espressione. Il Sig. d'Argenville osserva, ma non saprei decidere se con tutta la verità, che il colorito delle carnagioni del da Vinci pende nel colore di feccia, e che nelle di lui tavole v'è del violetto che ne leva l'unione, aggiungendo che i suoi contorni sono alquanto secchi e taglienti. I Professori ne giudichino, che in quanto a me pare più equo ciò che ne dice il Vasari, cioè che Lionardo volendo dar sommo rilievo alle figure andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri i quali ombrassero e fossero più scuri degli altri neri, per far che il chiaro, mediante quegli, fosse più lucido, ed in fine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevan più forma di cose fatte per contraffare una notte, che una finezza del lume del giorno, ma tutto era per cercar di dare maggior rilievo, e di trovare il fine e la perfezione dell'arte. Il Vasari stesso in più d'un luogo ci dice ancora che Lionardo era molto applicato a stillare oli, e a decomporre chimicamente e minerali ed erbe; e a tale studio ei si dette, a mio credere, per l'estrema sua brama d'esser diligente, e per usare anche le tinte a olio sulle pareti, pratica che sembrava a lui assai confacente, per non staccarsi punto dall' usata sua natural diligenza ed esattezza di studio.

portò alla stanza dove a' suoi lavori attendeva quantità di ramarri, serpi, nottole, locuste, grilli, farfalle, ed altre strane specie di simili animali, dalla moltitudine de' quali confusa insieme, e variamente adattata ne fè risultare un mostro orribile e spaventoso, che uscìa di mezzo d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno dalla gola aperta, fuoco dagli occhi, e fumo dal naso. Parcagli d'aver già compito il suo intento, perlochè avvisato il padre perchè mandasse per la rotella, di cui nemmeno più si ricordava, egli da per sè andò a prenderla, ed appena in sul leggìo la vidde esposta da Leonardo ad un certo lume equivoco ed abbacinato che si riscosse, e trasse il passo indietro supponendo vivo quel mostro, fino a che fu assicurato dal figlio esser veramente dipinto, e che godeva della di lui sorpresa, la quale lo assicurava dell'effetto che avea desiderato in ritrarlo (9). Questo amore d'imitar la natura aveva reso già celebre Lionardo, ed il Cartone in cui aveva espresso Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre, dove col pennello di chiaro e scuro lumeggiato di biacca fece un prato ricco di infinite erbe con alcuni animali naturalissimi, ed alberi di diversa specie tutto affatto simili ai veri (10), lo avea fatto crescere in credito per modo che ognun bramava d'avere alcuna sua opera: e molte ne avrebbe fatte se la incontentabilità sua glielo avesse permesso. Fecondo di idee, ed oltremodo pieno di immaginazione variava spesso oggetto, e raro era che ei tirasse a fine un'opera, siccome avvenne fra l'altre al quadro della Medusa, la cui acconciatura di testa risultante da un'aggruppamento di serpi in strana guisa concertato, lo rende un lavoro di straordinaria invenzione, benchè assai naturale, di sommo studio ed esattezza (11). Si aggiunga a questo che ei diffidava estremamente del-

(9) Se peranche esista, e dove questa capricciosa Pittura del da Vinci non mi è stato possibile il rinvenirlo. Ella da Ser Pietro, secondo che racconta il Vasari, fu venduta a certi Mercanti pel prezzo di 100. scudi in Firenze, ed eglino la venderono per 300. al Duca di Milano, che l'ebbe in gran pregio.

(10) Il cartone di cui quì si parla, era il disegno d'una portiera che dovea lavorarsi in Fiandra con tessuto d'oro e seta per mandarsi al Re di Portogallo, siccome narra il Vasari. Il lavoro non fu altrimenti eseguito, onde il Cartone predetto rimase in Firenze in casa d'Ottaviano de' Medici, e di lì è ignoto dove passasse doppo la di lui morte.

(11) La Testa della Medusa esiste ancora benissimo conservata nella R. Galleria di Firenze, ed è molto considerata dagli intendenti. Nella medesima Galleria vi è anco il ritratto dello stesso Lionardo dipinto di propria mano; una Tavola in grande dove vi è non terminata l'adorazione dei Magi, opera assai ciò non pertanto stimabile; ed il Ritratto che e' fece di Raffaelle da Urbino dipinto in faccia fino a tutto il Collo, di grandezza poco meno del naturale, e più stimabile per la somiglianza dell'ori-

le sue forze, e doppo d'aver passati degli anni interi sopra una sola testa, nuove e più perfette idee sopravvenendo alle prime, agevolmente si disgustava di quel che avea cominciato, nè si potea risolvere a terminarlo. Assuefatto inoltre a sceglier soggetti, dove la fantasia agitata dalla profondità dello spirito avesse la massima parte, non gli sembrava di poter compire quel tanto che e's'era immaginato se non se quando in tutti i suoi rapporti di età, di qualità, di passione avesse ritrovato nella natura una viva espressione della sua idea. Di quì nasce perciò che nei quadri di Lionardo non vi è che ricercare in perfezione, mentre ogni di lui figura porta sovranamente espresso quel carattere che ei volea che rappresentasse, frutto di quella filosofia dell'arte, starei per dire, ch'e' professava, e dell'indefesso studio sulla natura, che sempre qual suo modello osservava. Stupì in fatti ognuno che vidde il rinomato di lui quadro della Vergine posseduto già da Clemente VII, in cui non solo ammiravasi una nobile non ordinaria maestà animare il volto della Madre del Salvatore tutta contenta di vagheggiare il divino suo Figlio che aveva in braccio, ma eravi presso una caraffa, che tutta affatto parea di vetro il più limpido e trasparente, con un mazzo di diversi naturalissimi fiori, e su quella vedeasi in piccoli globi mirabilmente imitata la rugiada che giù scendeva a stille in varie parti di essa (12). Questa estrema sua diligenza lo ritirò sempre inoltre dal dipingere a fresco, dove la pratica esige una pronta speditezza, ed amò perciò più l'ideare, e in disegno raccogliere i concetti della sua mente, secondo che gli vedea in natura, di quello che tirare a compimento totale le opere che avea tra mano. Qualunque testa bizzarra adunque che egli vedesse, qualunque significante fisonomia se gli si presentasse all'occhio, diveniva per esso lui un'oggetto di somma importanza, nè si distoglieva pure un momento dal bene esaminarne ed imprimersene i tratti, ed imitandola tosto o col lapis o con la penna non tralasciava la più piccola minuzia delle parti anco minime, cosicchè la somiglianza di tali ritratti feriva la fantasia

ginale che rimarcabile pel colorito, essendosi reso molto oscuro per la lunghezza del tempo. Giacomo Barri nel suo *Viaggio Pittoresco* rammenta come esistente nella suddetta Galleria un Quadro rappresentante la cadura di Fetonte, ma forse una tal cosa gliela dettò più la sua fantasia che la verità, non vi essendo memoria che vi sia giammai esistito.

(12) Tutti quegli che parlano di Lionardo rammentano questo quadro, e lo commendano altamente. Niuno però ci dice in mano di chi passasse doppo la morte di Clemente VII. Forse egli è quel medesimo che ora vedesi, e si ammira come singolar cosa nella Galleria Borghese in Roma.

di colui che gli poteva osservare (13). Il Lomazzo ci assicura ancora che Lionardo seguitava fino al luogo del supplizio i condannati per leggere sul loro volto i moti che il terrore d'una morte vicina vi debbono eccitare; siccome quasi estatico si fermava ad osservare i litiganti fra loro, o gli impegnati in qualche seria questione, per copiare le loro maniere, atteggiamenti, e caratteri sui proprj studj. Anco appostatamente studiava i mezzi per avere d'avanti agli occhi quello spettacolo ch' e' s'era messo in animo di voler dipingere, siccome quando volea rappresentare una radunata di contadini, le risa semplici e naturali de' quali risvegliassero i medesimi moti negli spettatori. Unì egli adunque alcuni di essi invitatigli a desinare, e quando a tavola cominciarono, come si suole, a rallegrarsi; per mezzo di racconti e piacevoli e ridicoli da lui introdotti, si risvegliò in essi estremamente il buon umore, il brio e l'allegrezza, onde tutti ridevano strabocchevolmente. Leonardo intanto studiava i loro sconvolgimenti, i gesti, e la naturale costituzione de' loro volti, perloche sbrigatosi da loro disegnò a memoria questa sì piacevole scena, per cui era affatto

(13) Le fisonomie più singolari sono d'ordinario quelle che più contribuiscono a caratterizzare le passioni, e il da Vinci perciò poneva un assai particolare studio in cercarle, e trovatele in ritrarle. Una parte appunto di tali suoi studj io reputo col Sig. Mariette il Giovine che sia quella Raccolta di teste caricate e di carattere, consistente in 59. Tavole intagliate all'acqua forte nel 1730. dal Conte di Caylus, cavate dai disegni originali di Lionardo. Questa stessa raccolta dette luogo al citato Sig. Mariette di scrivere quella interessantissima lettera che fa tanto onore al da Vinci, e che è riportata nel Tomo II. delle Lettere Pittoriche stampate in Roma dal diligentissimo Monsig. Bottari al numero 84. Il Prelato suddetto alla pagina 170. in una nota alla predetta lettera ci dà notizia che il Cardinal Silvio Valenti avea comprati in Olanda gli originali veri di queste teste toccate in penna maravigliosamente, e che forse innanzi furono di Tommaso Hovvard Conte d'Arundel, celebre oltre le altre cose per avere arricchita l'Inghilterra di quelle famose Iscrizioni Greche che son conosciute dai dotti sotto il nome di Marmi Arundelliani. La congettura è del lodato Sig. Mariette il quale osserva che molte di queste Teste o caricature erano state avanti intagliate da Vinceslao Hollar, mentre era al servizio del Conte d'Arundel, fra le quali le 100. tavole che da lui abbiamo disposte in numero di cinque serie, tutte prese da' disegni originali di Lionardo. Gli Artisti e i dilettanti di disegno desiderano ancora che alcun valente incisore impieghi il proprio bulino per comunicare al pubblico le molte caricature di simil genere che diconsi esistere in numero quasi di 200. in un Codice dell'Ambrosiana di Milano, regalato già da Galeazzo Arconati a quella illustre Libreria. Si vorrebbe però che nei rami spiccasse più la maniera propria di Lionardo, che non sempre si ravvisa nelle stampe di Hollar, il qual per altro nel suo intaglio ha una maniera gustosa, ed una proprietà infinita.

affatto impossibile, dice il sopraccitato Lomazzo (14), il trattener le risa nel vedere il di lui disegno, quanto era stato difficile il trattenerle a' suoi convitati, per i racconti che avea fatti loro alla mensa.

Simile in molti de' suoi rapporti Lionardo all' antico Protogegene, le cui opere gareggiavano nella verità dell' espressione con l' istessa natura, non ardiva quasi di alzarsi oltre i limiti del vero, e studioso di colpir la natura non di superarla parea che avesse a sdegno quella bellezza sorprendente che nasce dall' ideale e dal sublime, così proprio dei più celebri Greci Pittori, e cotanto dipoi studiata da Michelangiolo, e da Raffaelle. A questa di lui scrupolosa imitazione della natura pertanto io reputo che attribuire si debba quella diligenza estrema la quale si ammira nelle di lui opere, e quella nobile semplicità di belle forme, ma comuni, che scorgesi ne' suoi quadri, specialmente sacri, non meno che la nota sua diffidenza e nella distribuzione dei lumi, e nel colorito, troppo necessaria a dover nascere in chi vuol passare dalla semplice imitazione delle forme a colorirle in modo da nulla arrischiare oltre il prescritto dalla natura. Ma essa era l' unico modello propostosi, essa la norma di ogni suo tratto di lapis, o di pennello, e sembrava allora solo pienamente contento de' suoi lavori, quando l' avea perfettamente imitata.

Da Firenze intanto, dove s' era applicato ad infiniti altri studi fra' quali alla Geometria, alla Statica, all' Idrostatica, alla Scultura, alla Plastica, ed alla Musica, piacque a Lodovico Sforza, che fu soprannominato il Moro, Principe dotato di gran talento, di chiamarlo a Milano (15), indotto dalla fama della immensa di lui abilità e fra l' altre nel suonar la lira, specie di istrumento dallo stesso Lionardo inventato, e simile ad un' Arpe a 24 cor-



(14) Si Veda il di lui Trattato della Pittura Lib. 2. Cap. 1. Un tal disegno non si sa dove esista, e ne dee rincrescere la perdita, mentre doveva esser cosa di sommo pregio. Fra le stampe di Hollar ve ne è una intagliata nel 1646. cavata da un disegno di Lionardo esistente allora nel Gabinetto del Conte d' Arundel rappresentante alcune teste che ridono, nel mezzo delle quali avvi un' altra testa in profilo coronata di frondi di quercia. Questa potrebbe forse esser parte del surriferito disegno, ma non ostante dobbiam dolerci di non averlo nel suo intiero.

(15) Tutti gli Scrittori della Vita di Lionardo ci fanno certi di questa chiamata di lui a Milano, ma il solo Vasari individua l' anno in cui questa accadde cioè nel 1494., tempo in cui Lodovico il Moro assunse il governo di Milano nella minorità di Gian Galeazzo suo Nipote. In annuo di lui stipendio gli furono assegnati 500. scudi, pensione per quei tempi assai ragguardevole e generosa.

de (16). Condescese tosto il da Vinci alle richieste del Duca, che conosciutolo appena sì fattamente concepì stima dei di lui talenti e maniere, che quasi sempre il volea presso di sè, e con esso lui conferiva di quanto spetta all' Arti belle ed ingenue. Venutogli infatti in animo di instituire un' Accademia di disegno che egli destinava per istruire la Nobiltà; e Lionardo datosi pure a ristabilire il gusto della buona Architettura, che non era molto noto nella Lombardia, in breve tempo colà si viddero rifiorire sotto la di lui direzione gli antichi regolari ordini, e sbandire per la maggior parte le gotiche confuse e troppo gravi maniere introdotte già più di cento anni innanzi in ogni grandiosa fabbrica di quella vasta Città da Michelino (17). Volle inoltre quel Principe che Lionardo facesse alcun' opera relativa all'arte che potea dirsi sua, perchè l' avea non poco nobilitata, e commessegli il fare una Natività del Signore, in cui superò tanto l' universale espettazione anco degl' intendenti di quel tempo, che come cosa straordinaria il Duca la mandò all' Imperatore che sentì estremo piacere per un un tal dono (18). Non amò però che Milano sua residenza fosse priva del merito di qualche grandioso lavoro di un tanto abile professore, e gli ordinò il dipingere nel Convento dei Domenicani, detto la Madonna delle Grazie, l' ultima Cena del Redentore. Non era giammai toccato in sorte a Lionardo l' intraprendere un' opera così considerabile, nè avuto mai un soggetto che tanto se gli adattasse per esprimervi tutta l' energia de' suoi concetti, e quella espression di natura su cui tanto aveva studiato. Si trattava, dice il Mariette, di render sensibile le varie passioni che in quel punto critico (dell' essere stati cioè avvertiti gli Apostoli

(16) Il citato Vasari non solo ci assicura del trasporto di Lionardo per la musica, e pel suono della Lira, ma ci dà notizia inoltre che egli avea da sè fabbricato un tale strumento, in gran parte d' argento. a forma d' un teschio di cavallo, acciocchè l' armonia fosse maggiore. Il Sig. Du-Fresne poi è quello che vuole che la detta Lira fosse a 24. corde, ed è egli che nel tempo stesso attribuisce al da Vinci l' invenzione dell' Arcicimbalo, che per la sua doppia estensione è il contrabbasso del cimbalo ordinario.

(17) Michelino Pittore ed Architetto Milanese fiorì verso la metà del Secolo XIV., e ne' suoi tempi ebbe gran credito nella Lombardia. Di lui parla con lode non una sol volta il Lomazzo nel suo trattato della Pittura. Quanto al nostro Lionardo poi egli è da sapersi che giammai forse non vi fù meglio montata Accademia di belle Arti, di quella a cui egli fù fatto presedere in Milano; e se la caduta degli Sforzeschi non avesse rovinato un sì bel pensiero, ivi probabilmente sarebbero giunte le arti alla maggior perfezione.

(18) Il Quadro della Natività si dice che esista ancor di presente nella Galleria Imperiale di Vienna in ottimo stato di conservazione.

che un di loro tradito avrebbe il Maestro) dovevano agitare i loro animi; ed egli lo fece d'una maniera così espressiva, che quest' opera fu riguardata come un miracolo dell'Arte. In generale la disposizione del Quadro, continuà egli, è molto semplice. Gesù Cristo è rappresentato a sedere nel mezzo, e nel primo posto. La positura è tranquilla e piena di maestà, e domina in tutto il suo contegno una nobile sicurtà che imprime rispetto. Gli Apostoli al contrario sono in una estrema agitazione, e le loro attitudini son tutte contrapposte, siccome le loro fisonomie tutte varie. L'inquietudine, l'amore, la paura, il desiderio di penetrare il senso del Salvatore si distinguono mirabilmente su' loro volti, e ne' loro gesti (19). L'idee magnifiche di Lionardo erano fortu-

*b* 2

(19) Di questo celebre Cenacolo, che può dirsi il capo d'Opera di Lionardo, ne parlano tutti gli Istoriografi della Pittura, e quegli che hanno in qualunque modo ragionato del da Vinci, ma universalmente ne compiangono la perdita. Decadde infatti dalla sua prima bellezza ben presto questa Pittura, perchè Lionardo avendola fatta a olio sopra ad un muro di intonaco forte, si annerì, e si perdè ben presto l'imprimitura, e il colore, onde omai si disperava di più averne la minima traccia. Nel 1726. fù però ripulita con grandissima cura ed avvertenza, onde al presente un poco si gode. Mi giova quì riportare la relazione che ne fece il P. Bibliotecario dei Domenicani di Milano ad istanza di Monsignor Bottari che la stampò nelle note alla Vita di Lionardo scritta dal Vasari, tanto più che contiene alcune notizie interessanti alquanto lo stato attuale di questa pittura, e lo stesso Lionardo. ,, Quantunque non si sappia precisamen- ,, te, scrive quel Religioso, quanto ,, tempo impiegasse Lionardo da Vinci ,, nella celebre dipintura da esso fatta ,, nel Refettorio dei PP. Domenicani ,, delle Grazie di questa Città, si sa pe- ,, rò di certo che egli nel 1497. attual- ,, mente la dipingeva, leggendosi in un ,, certo Libricciuolo esistente nell' Ar- ,, chivio di detto Convento, ed il qual ,, libricciuolo dinota esser quello appun- ,, to, in cui l'Architetto o Capomaestro ,, segnava le partite de' suoi crediti con ,, il Sig. Lodovico Sforza Duca di Mi- ,, lano, per l'opere da esso Duca fatte ,, fare tanto nel suddetto Convento ,, quanto altrove, leggendosi, dico, al- ,, la pag. 16. a tergo la seguenre parti- ,, ta: *Item per lavori fatti in lo Refet-* ,, *torio dove dipinge Lionardo gli Apostoli* ,, *con una finestra* 37. 16. 5. ,,

,, Una sì pregevole dipintura, come ,, ognun sa, circa un secolo doppo era ,, quasi smarrita, e col succedere degli ,, anni talmente s' era guasta, che per- ,, duta forse qualunque speranza di ria- ,, cquistarla, nc curando più tanto teso- ,, ro pensarono i Religiosi del mentova- ,, to Convento di alzare e dilatare la ,, porta del medesimo Refettorio, la ,, quale era assai bassa ed angusta, e ,, per tal cagione tagliando il muro, ,, hanno tagliate le gambe ed i piedi ,, all' Immamagine che sta nel mezzo di ,, Gesù Cristo, e degli Apostoli a lui ,, vicini, come infatti di presente si ,, vede. ,,

,, Finalmente per buona sorte l'anno ,, 1726. essendo Priore del medesimo ,, Convento il P. Maestro Tommaso Bo- ,, naventura Boldi da Castelnuovo di Scri- ,, via, uomo rispettàbile pel suo me- ,, rito e sapere, il quale successivamen- ,, te era stato Inquisitore di Tortona, ,, di Como e di Milano, vi fu il Sig.

natamente secondate da' suoi modelli, e tutto concorreva a render l'opera d'un'estrema bellezza, se non che le due teste di Gesù Cristo e di Giuda lo ritardavano dal compirla. Quanto alla prima, disperando egli di non poter mai rappresentare il suo pensiero per cui volea che sul volto del Salvatore traspirassero i segni della Divinità, si determinò col consiglio di Bernardo Zenale Pittore ed Architetto suo Amico (20) di lasciarla imperfetta, ed ab-

„ Michelangelo Bellotti Pittore Milanese, che con un suo particolare segreto si esibì di ricavar fuori un'altra volta la sopraddetta dipintura. Il mentovato P. Priore, e gli altri Religiosi del medesimo Convento graziosamente accettando la sua esibizione, e fatta fare con prospero successo in alcuna parte della stessa dipintura la sperienza del segreto, affidarono del tutto al dotto eccellente dipintore l'impresa, nella quale, siccome ognuno ora vede, felicemente ne riuscì. Da' medesimi Priore e Religiosi fu in qualche modo riconosciuta del detto dipintore la singolare operazione, avendo ad esso regalata, siccome costa da' libri delle spese, la somma di lire cinquecento; ed esso Sig. Bellotti con molta sua finezza comunicò a' PP. suddetti per ogni evento il segreto. „

Il Re Francesco I. rimase così colpito alla vista di tal pittura che si invaghì di farla trasportare in Francia, ma inutilmente perchè non trovò nè fra' suoi, nè trai Milanesi persona che ne assumesse il carico. Egli è perciò probabile che ei ne facesse fare la bellissima copia che ancor si vede in S. Germano d'Auxerre, da cui poi il Contestabile di Montmorencì ne fece fare altra copia per la Cappella del suo Castello d'Escovens, che è assai stimata, ed anche il Lomazzo la copiò dal fresco originale per la Chiesa di S. Bernaba di Milano, egualmente che Marco Uggioni pel Convento dei PP. Certosini di Pavia. Il Sig. Mariette nella più volte citata Lettera ci assicura che rimane ancora il disegno originale di Lionardo di tal Cenacolo, e che si conserva nel Gabinetto del Re, e che su questo il Conte di Caylus ne intagliò ad acquaforte la sua bella Carta contentandosi di darcene solamente il contorno, benchè l'originale sia ombrato con la filiggine. V'era già innanzi una stampa intagliata pure all'acquaforte sotto la direzione di Pietro Soutman Scolare del Rubens, che non ha che un chiaroscuro bene inteso, ma è difettosissima nel disegno. Inoltre Soutman vi ha talmente messa la sua maniera che non vi si ravvisa più quella di Lionardo, e non avendo fatta intagliare che la parte superiore del quadro, il totale della composizione manca della sua grazia. Lionardo, dice il Sig. Mariette più volte citato, ha avuta disgrazia, perchè ha dato sempre in intagliatori mediocri. In fatti la prima stampa che uscì del Cenacolo intagliata a bulino da antico artefice anonimo con l'Iscrizione sul d'avanti della tovaglia: *Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est*, è malamente disegnata, e peggio incisa, siccome la seconda intagliata pur da un' anonimo all'acquaforte non ha merito alcuno sopra l'antecedente. Nel Palazzo Vaticano questo stesso Cenacolo è rappresentato in arazzo assai ben disegnato, e tale che ci da una chiara idea della maniera di Lionardo, ma non è che malamente conservato per difetto del tempo.

(20) Bernardo Zenale Pittore ed Architetto era nativo di Trevigi, e lavorava nel tempo stesso che Lionardo nel Convento di S Maria delle Grazie. Egli fu specialmente eccellente nella prospettiva, e Paolo Lomazzo nel Lib. V.

bozzata solo come ell' era, e quanto all' altra ogni dì per più d' un' anno s' era studiato in fra la plebe di ritrovare una fisonomia che dinotasse l' impercettibil durezza di cuore in Giuda, e l' intimo senso dell' ordito tradimento, non ostante gli immensi già ricevuti benefizj, ma senza frutto; e la cagione della tardanza in terminar l' opera era attribuita intanto dai Religiosi Domenicani non al sagace e quasi incontentabile gusto dell' Artefice, ma a dissipazione e svogliatezza del medesimo. Il Priore del luogo in fatti poco o nulla esperto in cose di gusto, e che supponeva forse la pittura una operazione soltanto manuale, si lagnò altamente col Duca, il quale risentitosi alquanto con Lionardo, sebbene senza la minima asprezza, lo richiese del perchè egli non procedesse avanti nell' incominciato lavoro. Siccome accorto uomo il da Vinci comprese tosto che dagli importuni lamenti del Priore del Convento era certo nata nel Principe l' impazienza di interrogarlo in maniera meno dolce del consueto, per lo che volendo alquanto mordere quel buon Frate: *Nasce*, *o Signore*, *da due teste*, gli disse, *che l' opera non sia finita. Da quella del Cristo; ed è lungo tempo ch' io son disperato di trovare qui in terra un modello proprio a rappresentare l' unione della Divinità con la forma umana, e molto meno da potervi supplire con la mia immaginazione. Non mi resta dunque che l' esprimer bene il carattere del perverso Giuda, ed è più d' un anno ch' io cerco inutilmente un modello ne' luoghi dove abita il popolaccio più vile, e farò de' nuovi tentativi. In ogni caso poi farò capitale del ritratto del P. Priore, che lo merita per la sua importunità, e per la sua poca discrizione* (21). A tal face-

Cap. 21. del suo Trattato della Pittura ci confessa che aveva presso di se un manoscritto in cui v' era un' assai pregievole opera su questa scienza composta dallo Zenale.

(21) Una tale spiritosa risposta di Lionardo non è solo riportata dal Vasari, e dal Mariette, ma dallo stesso Gio. Bàtista Giraldi detto Cinzio nel suo discorso sopra i Romanzi stampato dal Giolito nel 1554., il quale sulla relazione di Messer Cristofano suo padre che aveva conversato col da Vinci doppo di avercela riferita prosegue: „ Avvenne „ doppo queste parole che un giorno gli „ venne per ventura veduto uno, che „ aveva viso al suo desiderio conforme, „ ed egli subito preso lo stile, grossa„ mente il disegnò, e con quello e con „ le altre parti, che egli in tutto quell' „ anno avea diligentemente raccolte in „ varie faccie di vili, e malvagie per„ sone, andato ai Frati, compì Giuda „ con viso tale, che pare, che egli ab„ bia il tradimento scolpito nella fron„ te. „ Questa autorità sola quando altre pur ne mancassero, basterebbe a smentire l' asserzione di coloro, i quali senza alcun fondamento spacciarono che Lionardo ritrasse di fatto il volto del Priore del Convento nell' esprimer quello di Giuda, cosa assai lontana [illegible] sta al natural carattere del [illegible]

zia non potè il Duca trattener le risa, e sempre più comprendendo l'intelligenza somma di Lionardo nell'arte sua, e la profondità dello studio che impiegava nell'opere che aveva a mano, aumentò per esso lui anzi la stima, e il fece crescere in pregio e in onore presso tutta la Corte, cui riescì ancora sommamente a grado il vedere nel refettorio stesso in cui avea il da Vinci dipinto il Cenacolo, nella opposta parete dov'era una Passione di vecchia maniera ritratti al naturale, lo stesso Duca Lodovico con Massimiliano suo primogenito, e la Duchessa Beatrice con l'altro figlio Francesco in ginocchioni davanti al Crocifisso, in così vaga foggia, e con tanta rassomiglianza, che mai forse si viddero ritratti finiti tanto, e così somiglianti (22). Queste sì fatte operazioni per quanto gli assicurassero però un credito presso gl'intendenti, pure non lo caratterizzavano che per un'uomo di genio, ed eccellente in quell'arte che ei professava; ma allora che il vidde Milano espertissimo nella scienza dell'acque, ed assicurarsi la gloria di primo Idrostatico con i suoi lavori nel Canale di Martesana, dove rese comunicabili fra di loro l'acque dei Fiumi Adda e Tesino, e quelle dei Laghi Maggiore e di Como, non vi fù alcuno che non lo riguardasse come un prodigio della natura, e non profondesse in gran copia gli elogi, commendando la di lui virtù sovrumana (23). L'Idrostatica in fatti era una scienza singolarissi-

(22) Questi Ritratti sussistono ancora, per quanto si dice, ma guasti molto dal tempo, perchè ancor essi dipinti a olio sul muro, lo che ha assai pregiudicato alle pitture di Lionardo.

(23) La surriferita considerabilissima impresa addossatosi da Lionardo, e che sola basta ad eternare la memoria d'un' uomo, fu probabilmente tirata a fine nel 1498. Egli fino dalla prima sua gioventù si era molto dilettato in disegnare, e formar macchine per alzare acque, costruir canali, ed altre cose di simile natura, e mediante questi suoi ttudj superò ogni difficoltà che parea frapposta dalla natura ai suoi tentativi. La maggior parte di questi disegni esiste ancora nella Biblioteca Ambrosiana in un gran volume in foglio Atlantico segnato esteriormente: *Disegni di Macchine, e dell' arti segrete, e d'altre cose di Lionardo da Vinci raccolti da Pompeo Leoni*; ed è composto di carte 390. Questi disegni hanno le loro descrizioni di mano dell' autore, scritte, secondo l'ordinario di lui costume, dalla diritta verso la sinistra, in modo che non si possono leggere che con l'aiuto dello specchio. Non si sa la causa di una tal bizzarria, ma egli è certo che nel citato volume vi sono degli assai stupendi ritrovati, ed è considerabile che vi son fino degli schizzi dei mortari, e delle bombe che si costumano adesso. Nel 1630. questa raccolta apparteneva a Galeazzo Arconati, ed il Conte d'Arundel che ne era innamoratissimo offerse allora al possessore a nome di Carlo I. Re d'Inghilterra fino a 1000. doppie di Spagna. Sarebbe desiderabile che tali studj di Lionardo si rendessero pubblici con le stampe a comune vantaggio. Egli è vero che Lionardo, siccome quello che scriveva solamente per sè, usava poche parole, e

ma ai tempi di Lionardo, ed i principj assoluti di essa non si conobbero perfettamente che mediante i lumi e gli studi di D. Benedetto Castelli Monaco Benedettino, e scolare del gran Galileo, ma il penetrante talento del da Vinci ne aveva già comprese in mente le essenziali Teorie, e se non potè ridurle in pratica fin dalla prima sua gioventù in Firenze, siccome aveva già progettato, col porre in canale l' Arno fino a Pisa (24), lo fece con gran profitto in Milano, aumentando nobilmente i vantaggi del commercio, e la dovizia a quello Stato.

Le lodi ai gran talenti sono un pungente stimolo per vie maggiormente operare gran cose, mentre i mediocri contenti di quella prima aura che alquanto solleticò il loro amor proprio rimangono sulle mosse e si credono d'esser giunti alla meta. L'Anatomia era stata sempre uno dei prediletti studi di Lionardo, perchè di buon ora avea compresa la necessità di ben saperla per la Pittura e Scultura; e nell' opere sue difatto nulla si scuopre che non sia a norma di essa; anzi qualunque mossa delle di lui figure, qualunque scorcio, ed ogni atteggiamento indica ovunqne l' estrema di lui perizia in questa scienza. Non gli pareva però d' esser per anche giunto a quel fine ch' e' s' era proposto: onde contratta stretta amicizia con Marcantonio della Torre (25), eccellente Filosofo in quel tempo, e che allora appunto leggeva una tal facoltà in Pavia, volle con esso lui su vari suoi dubbi ragionare, e tanto in essa si approfondò che non solo scrisse un trattato sull' Anatomia del cavallo, ed un' altro su quella dell' uomo disegnandovi le proprie parti in matita rossa tratteggiata di penna, ma compose ancora un' opera sulla Meccanica del corpo umano riferendo tutto all' arti che ei professava (26).

non sviluppava tutti i pensieri della sua mente, come fa chi scrive per altrui utilità, onde alcune delle sue avvertenze sembrano inette, ma non è peraltro meno vero che mercè di tali scritti si comprenderanno i progressi che aveva fatti lo spirito umano a' suoi tempi, e quanto era vasta e profonda la mente del nostro autore, che era stato guida a sè stesso nella ricerca delle più astratte nozioni.

(24) Questa grande operazione progettata dal da Vinci, siccome afferma il Vasari, fu eseguita circa 200 anni doppo dall'immortal Vincenzio Viviani matematico insigne, ed ultimo scolare del Galileo.

(25) M. Antonio della Torre ebbe ai suoi tempi gran celebrità di uomo nell' Arte Medica, e fu gran seguace di Galeno. Egli si impegnò moltissimo ancora nel richiamare in vita la scienza dell'Anotomia, trasandata da molto tempo, nè trascurò lo studio della storia naturale.

(26) Il trattato che Lionardo avea scritto sulla Anatomia dell' uomo, corredato di disegni tutti da lui fatti sul naturale, era posseduto ai tempi del Va-

In mezzo a tante occupazioni e sì diverse d' indole, di oggetto, e di genio mai non si restava Lionardo dall' immaginar nuove opere che decorassero la città in cui viveva, e che illustrassero la memoria di Lodovico, il quale ei riguardava come suo parzialissimo mecenate. Gli cadde adunque nell' animo di proporre al Duca che gli permettesse il fare un cavallo in bronzo di straordinaria grandezza con la di lui Statua equestre, qual perpetuo monumento delle sue glorie in Milano. La Scultura non era arte ignota al da Vinci, che ancor giovane avea in Firenze fatte alquante teste di femmine e putti d' eccellente lavoro in terra al naturale, e col consiglio e con l' opera avea assistito Gio. Francesco Rustici (27) nel getto delle tre Statue che adornano il di sopra della lateral porta di S. Giovanni che guarda la tramontana, laonde avutone l' assenso da quel Principe ne fece prima un piccol modello in cera così finito e perfetto che era maraviglia a vedersi, quindi il modello grande in terra d' una sorprendente bellezza, ma essendo questo oltremodo grande e colossale, non fù possibile il gettarlo così sulle prime in bronzo tutto d' un pezzo.

sari da Francesco Melzi Gentiluomo Milanese, e prediletto scolare del da Vinci, ma non si sa di poi se esista al presente. Il trattato dell' Anatomia del cavallo si vuol disperso fino da quando Luigi XII. si impadronì di Milano, ed è assai da dolersene, poichè l' opera doveva essere interessantissima. Il Lomazzo nel trattato dell' arte della Pittura Lib. 2. cap. 19. ci assicura che Lionardo fù il principale frai moderni nel dare ai cavalli i moti convenienti e corrispondenti agli atti che naturalmente fanno, e fra gli antichi superò forse lo stesso Nealce. Lomazzo volea forse dire Apelle, che sicuramente fù l' unico eccellente fra gli antichi nel dipinger cavalli. Ei rammenta un cavallo di rilievo fatto da lui di plastica in maravigliosa maniera, e che a suo tempo era in mano del Cavalier Leone Arretino, Statuario celebre, e si sa altronde che avea fatto a richiesta di Gentile Borri in disegno un libro intiero d' uomini d' arme a piedi e a cavallo con l' espressione di tutti i moti possibili e degli uni, e degli altri. Della sua grand' opera poi sulla Meccanica del corpo umano non se ne ha che un frammento pubblicato già in Londra molti anni sono dal Sig. Cooper Mercante di stampe accreditatissimo in quella città, e consiste in nove tavole senza titolo. Monsignor Bottari in una sua nota alla lettera del Sig. Mariette giudica che questo frammenmento sia quel medesimo che nel 1717. portò a Firenze un Sig. Inglese, e che Francesco Ducci Bibliotecario della Laurenziana. col leggerlo mercè dello specchio, copiò facilissimamente, ma vertendo questo principalmente sopra punti di Idrostatica, e di altre cose filosofiche, siccome avverte il Dott. Anton Francesco Durazzini, che lo vidde nell' eredità Ciurini, non può mai esser quello pubblicato dal Cooper, che ha per solo oggetto i movimenti del corpo umano, col modo di disegnar le figure secondo le regole geometriche.

(27) Gio. Francesco Rustici Pittore, Scultore, ed Architetto Fiorentino fiorì circa al 1470., e fù prima scolare del Verrocchio, quindi incantato dalle attrattive del da Vinci si messe sotto la

zo (28). Le cose d'Italia intanto sul cadere del secolo cominciarono a prendere un tutto nuovo aspetto; e Luigi XII. Re di Francia credendosi in debito di riacquistare i suoi diritti sopra Milano, con poderoso esercito venne a spogliare di quel Ducato Lodovico il Moro, che senza gran resistenza cedè facilmente agli urti della fortuna. In tal circostanza vollero i Milanesi che Leonardo ancora mostrasse al nuovo loro Principe alcun' indizio dell' ingegno suo particolare, ed egli, quantunque assai dolente per la caduta del suo benefattore, formò di legno un leone tutto al naturale affatto in modo che sembrava vivo, e perchè si moveva per alquanti passi, eccitò sulle prime fin terrore allo stesso Re, ma fattoglisi innanzi quel, si ristette, e aperto il seno mostrò d'averlo tutto pieno di gigli, lochè assai sorprese quel Monarca, il quale encomiò l'artefice siccome eccellente nella Meccanica (29). Partitosi da Milano Luigi, ed in quella città prevalendo l'amore dell'antico governo del Moro anzichè del nuovo dei Francesi, tutto era in tumulto (30), ed i più prevedevano essere inevitabile affatto una guerra affine di ristabilire la calma; per la qual cosa il da Vinci, uomo naturalmente quieto ed amante di pace, col favore della quale uni-



sua direzione, e profittò molto dei suoi lumi. Con la di lui scorta in fatti gettò le tre soprammentovate statue rappresentanti il S. Precursore in atto di predicare in mezzo ad un Fariseo, e ad un Levita, che furono molto stimate, e sono ancora reputate bellissime.

(28) Esisteva questo gran modello ancora quando venne in Milano Luigi XII., ma i Francesi che odiavano il titolo di signoria nel Moro, e volevano quasi abolirne la memoria, lo ridussero in pezzi, ed allora forse fù pure che si disperse anco il primo modello in cera.

(29) Anco la Meccanica era stata uno de' prediletti studj di Lionardo, siccome rilevasi fra l' altre dai molti disegni che tuttora esistono nel citato Codice dell' Ambrosiana. Non è da tacersi che egli essendo ancor giovine, secondo ciò che narra il Vasari, avea fatto un modello col quale più volte a molti cittadini ingegnosi, che allora governavano Firenze, mostrava di volere alzare il Tempio di S. Giovanni, e sottomettervi le scalere senza recare alcun nocumento a quella vasta fabbrica. Quanto al mentovato Leone poi è da correggersi uno sbaglio di memoria del Lomazzo, il quale sulla relazione di Francesco Melzi scrisse Lib. 2. Cap. 1. essere stato fatto quello per la venuta in Milano di Francesco I, lo che pure indusse in errore il Sig. d'Argenville, ed altri. L' ingresso di Luigi XII. in Milano fu ai 6. d'Ottobre del 1499., e circa a questo tempo fu che il da Vinci, il quale nel 1500. tornò a Firenze, produsse questo nuovo argomento del proprio ingegno.

(30) Il timore che assalì i Francesi di presto forse dover riperder Milano, che era molto attaccato a Lodovico il Moro, portò gran pregiudizio a quel Principe, perchè non solo fù spogliato di quegli Stati, che egli aveva innanzi usurpati al suo Nipote, ma fù altresì condotto prigioniero, in Francia e detenuto nella Fortezza di Loches, dove morì nel 1510.

camente le buone arti e le scienze fioriscono, pensò di ricovrarsi in seno alla Patria, da cui mancava da circa sei anni, contento di avere in Lombardia introdotto il buon gusto, e d'avervi lasciati degli eccellenti allievi in pittura, ed in altre arti che appartengono al disegno (31). Con estremo piacere si udì in Firenze la lieta nuova del ritorno di Lionardo, ed ognuno auguravasi di vedere alcuna di lui eccellente opera, giacchè la fama dei di lui meriti acquistatisi in Milano lo prenunziava come un prodigio. Appena in fatti ei vi fu giunto che i Serviti i quali avevano allogata a Filippino (32) l'opera della Tavola destinata per l'Altar maggiore della loro Chiesa della Annunziata, ben volentieri acconsentirono, che egli di consenso dell'altro artefice ne assumesse il carico, sperando che un quadro di tal maestro avrebbe aumentato non poco il pregio ed il lustro di quel Santuario in cui doveva aver luogo. Lungo tempo si stette egli a meditar su tal'opera, ed i Religiosi intanto, che per usargli maggior riguardo se lo eran tratto nel proprio convento, sospiravano che vi mettesse mano, quando pur finalmente fece un cartone in cui era rappresentata la Vergine Madre con una S. Anna e l'Infante Gesù, che per due giorni essendo stato esposto alla pubblica vista, ognuno l'ammirò come cosa sovrumana e divina. Tutta quella semplicità

(31) I più eccellenti scolari del da Vinci furono Francesco Melzi Pittore e Miniatore assai celebre, Cesare Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, a cui si dice che Lionardo ritoccasse ancora alcuni suoi lavori che sono in pregio a Milano, Marco Uggioni, Gio. Antonio Boltraffio, ed altri, i quali tanto profittarono nell'Arte della Pittura, che, per una certa rassomiglianza alla maniera del loro Maestro, le loro opere sono state talora credute e stimate per lavori di Lionardo. Anco Paolo Lomazzo si può annoverare nel numero di costoro perchè si studiò di imitarlo con ogni impegno, e lo avrebbe raggiunto se nel fiore della di lui gioventù sorpreso da una terribile malattia agli occhi che lo condusse alla totale cecità, non lo avesse tolto alla pittura.

(32) Filippo Lippi nacque in Firenze nel 1460. da un'altro Filippo Lippi che si fè poi Religioso del Carmine, anch'esso celebre Pittore, onde affine di distinguere questo di cui parliamo e' fù chiamato sempre mentre visse Filippino. Assai giovane finì nel Carmine la Cappella dei Brancacci (ora di Padronato del Sig. Marchese Gabbriello Riccardi Suddecano del Capitolo Fiorentino, perchè doppo l'incendio di quella celebre Chiesa, con grandiosa largità ne curò la restaurazione) cominciata a dipingersi già da Masolino, e non del tutto finita da Masaccio per esser morto. Circa al 1500. prese l'assunto di fare il quadro che doveva servire per l'Altar maggiore dell'Annunziata, ma ne cedè l'impegno a Lionardo, che gli si era mostrato a invogliato di far tal'opera, rispettando la di lui perizia nell'Arte. Non avendo il da Vinci fatto altro che il cartone della S. Anna, i Serviti ricorsero nuovamente a Filippino che cominciò una deposizione del Salvatore dalla Croce, ma sopravvenuto dalla morte nella sua età di 45. anni non potè terminarla.

e bellezza che possono rendere maestoso un volto, tutta vedeasi nel decoroso sembiante di Maria contentissima di vagheggiare l' umanato Verbo che ella sosteneva in grembo, mentre che a basso riguardava un S. Giovanni piccol fanciullo che scherzava, con un' agnella, non senza una giocondità in S. Anna che quasi pareva assorta in estasi dolcissima nel vedere i portenti dell' onnipotenza operati nella Figlia, Vergine insieme e Madre dell' eterno Verbo di Dio (33). Quanto più sembrò pertanto ad ogni intelligente persona degno di stupore, e d' ammirazione un tal disegno, altrettanto ognuno s' addolorò perchè Lionardo non colorì poi la tavola come doveva, o addivenisse ciò per la sua naturale incontentabilità, o perchè alcun nuovo insorto disturbo lo distogliesse dal condurre affine l' opera già disegnata. Si dette egli intanto a ritrarre la Ginevra d' Amerigo Benci, giovine donna di straordinaria bellezza, e di significantissima fisonomia, ma quantunque un tal ritratto riescisse di un' assoluta perfezione nell' arte, pure non eguagliò giammai quello che e' fece posteriormente di Lisa moglie di Francesco del Giocondo, che giusta il parere degli stessi artefici più periti, distinguerà il da Vinci per sempre come esattissimo nell' imitar la natura (34). Per togliere egli primieramente

c 2

(33) Di questo Cartone scrive il Lomazzo Lib 2. Cap. 17. del Trattato della Pittura ec. che fù trasferito in Francia, di dove a suo tempo era venuto in mano di Aurelio Lovino, e che dagli studiosi ne erano stati fatti molti disegni. Attualmente dicesi che e' sia a Parigi nella grandiosa raccolta del Re.

(34) Il ritratto di questa Lisa detta la Gioconda, stimabilissimo, al dire del Sig. Mariette, per l' estrema sua finitezza, fù acquistato da Francesco I. pel prezzo di 4000. scudi, se si dee prestar fede al P. Pietro Dan, autore *del Tesoro delle Maraviglie di Fontainebleu*, ed attualmente esiste nella Galleria del Re, unitamente a molti altri quadri nominati dal Sig. Felibien, e dal Sig. d' Argenville. Il primo ne' suoi *trattenimenti sopra le Vite de' Pittori* Trattenim. 2, ne numera tre, cioè 1. un S Giovanni nel deserto figura intiera; 2. una Vergine in ginocchioni; 3. una Vergine parimente con S. Anna, quella stessa probabilmente, di cui ve n' è una simile nella Sagrestia di S. Celso in Milano attribuita a Lionardo, e della quale avvi anco una stampa intagliata in legno da un' Anonimo a chiaroscuro, ma però di cattivo lavoro. In essa la Vergine siede sulle ginocchia di S. Anna, che si china per prendere Gesù Bambino il quale accarezza un uccello. Il secondo poi, che stampò la sua opera quasi 60. doppo il Sig. Felibien, numera oltre i già riferiti 1. un S. Michele con un uomo in ginocchioni, 2. Una S. Famiglia con un S. Michele, e un' Angelo; 3. un Bacco; 4. La Bella Ferraja; 5. un ritratto d' una donna; 6. ed un Cristo con un globo in mano, probabilmente quel desso in mezza figura intagliato all' acquaforte dal sopraccitato Hollar nel 1650. Il Sig. Felibien ci avvisa inoltre pag. 195. che la Testa di S. Giovanni fatta da Lionardo per Cammillo degli Albizi, siccome narra il Borghini, ai suoi tempi trovavasi nel Palazzo del Principe di Con-

quel serio in che naturalmente cade la persona che sta a modello, e che bene spesso pregiudica alla somiglianza, procurò che sempre in lieta e gentil brigata ella si ritrovasse mentre la ritraeva, e di quì ne nasce quel sì piacevole e natural ghigno con cui ella rallegra lo spettatore. „ Gli occhi, dice il Vasari, avevano „ quei lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel „ vivo, ed intorno ad essi erano tutti quei rossigni lividi, e i „ peli che non senza grandissima sottigliezza si possono fare. Le „ ciglia, per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, „ dove più radi, e dove più folti, e girare secondo i pori della „ carne, non potevano essere più naturali. Il naso con tutte quel- „ le belle aperture rossette e tenere, si vedeva esser vivo. La „ bocca con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal ros- „ so della bocca con l'incarnazione del viso, che non colori, ma „ carne pareva veramente. Nella fontanella della gola chi atten- „ tissimamente la guardava, vedeva battere i polsi, e nel vero si „ può dire che questa fosse dipinta d'una maniera da far trema- „ re e temere ogni gagliardo artefice, e sia qual si vuole „ (35). Un opera così finita e perfetta non poteva non recargli credito e fa-

dé; ed è intagliato a bulino da Giovanni Bulanger con gusto di finitezza e d'ottima maniera; siccome pure una Madonna col Bambino in braccio, opera del da Vinci era presso il Marchese di Soudis, che la teneva in sommo pregio. Oltre i fin quì citati Quadri esistenti in Francia il Du Fresne ne rammenta uno che era di proprietà del Sig. di Ciarmois Segretario del Maresciallo di Schomberg rappresentante in mezze figure il giovine Giuseppe che fuggendo volta le spalle alla disonesta moglie di Putifar, nel quale l'espressione è mirabile ed il pudore dell'uno, e la lascivia dell'altra appariscono vivamente sui respettivi loro volti. Egli parla pure di una Flora degnissima d'ogni considerazione, che trovavasi in mano di persona privata in Parigi, siccome ancora d'una Erodiade posseduta allora dal Cardinal Richelieu. Carlo Patino avea presso di sè un quadro rappresentante una Vergine mezza figura con un Bambino Gesù fralle ginocchia, che ha in mano un giglio, di cui esiste una stampa intagliata da Giuseppe Juster all'acquaforte, ma non si sa dove presentemente esista il suddetto quadro.

(35) Io mi sono tanto più volentieri servito della medesima descrizione del Vasari, in quanto che essa è opportunissima per far comprendere la maniera ed il vero carattere del nostro Pittore. Il Sig. Mariette nella più volte citata sua lettera ci assicura che l'Abate de Maroculle confessava di aver molto imparato da tal descrizione, e che ne avea fatta una fedel traduzione in francese. Questo illustre Siciliano figliuolo del Duca di Giovanni Paolo, che fù obbligato a ritirarsi in Francia, quando i Francesi abbandonarono Messina, avea cominciata la traduzione delle Vite de' Pittori scritte dal Vasari, ma prevenuto dalla morte non le dette compimento. Si veda il di lui Elogio fatto dal Sig. Coypel in una lettera inserita nel Mercurio del mese d'Aprile del 1727.

ma, ed ogni giusto estimatore del merito desiderava ardentemente che se gli commettesse il fare alcun lavoro, per cui egli eternasse la sua memoria, e per cui si aumentasse il lustro alla nostra Firenze. Era già pronta l'opportunità, mentre appunto trattavasi di dovere ornare la gran Sala del Consiglio di fresco già edificata nobilmente col giudizio di Giuliano da S. Gallo, di Simone Pollaiuoli detto il Cronaca, di Lionardo stesso, di Michelangelo Buonarroti, e di Baccio d'Agnolo, perlochè Pietro Soderini, allora Gonfaloniere di Giustizia, ed altri de' principali Cittadini deliberarono che una parte di detta Sala si desse a dipingere a Lionardo, e l'altra a Michelangelo, giovane allora di 29. anni, ma che avea già date non piccole riprove dell' immenso suo genio, e straordinario talento (36). Elesse adunque il da Vinci per soggetto di sua pittura parte della storia concernente la rotta di Niccolò Piccinino Capitano del Duca Filippo di Milano, e datogli il Salone del Papa in S. Maria Novella per ivi comodamente lavorare, cominciò un cartone in cui disegnò un gruppo di cavalli e di cavalieri armati che contrastavano una bandiera. La rabbia, il desìo di vendetta, un nobil furore si discoprivano apertamente sì nel rabbuffato volto degli uomini, che nei moti dei cavalli, ed era maraviglioso a vedersi un vecchio soldato il quale impaziente della resistenza che i nemici facevano per non cedere il contrastato stendardo, forte stringendo con una mano l'asta di quello, con l'altra minacciando di tagliar le mani ad ambedue i contrastanti, manifestava tutta quella fierezza di che un'ardito uomo avvezzo al sangue è capace. Non meno belle erano le due figure in scorcio combattenti fra le gambe dei cavalli, mentre una di esse quasi stesa a terra in atto di rimaner vittima del furore del suo avversario, che le stava addosso, e le era col pugnale alla gola, con le gambe e le braccia sforzavasi di resistere alla baldanzosa superiorità di chi le procurava la morte. Ogni at-

(36) Michelangelo ideò per soggetto del suo quadro l'assedio di Pisa fatta dai Fiorentini, e per render vago il suo pensiero effigiò nel suo cartone una truppa di soldati che sentendo suonare all'armi nel campo precipitosamente escono dal fiume, dove erano a bagnarsi, per girsene al combattimento La varietà delle mosse, i diversi atteggiamenti, gli incontri, le combinazioni formavano un tutto d'un' estrema bellezza. Se ne può vedere una parte nella bellissima carta miracolosamente intagliata da Marcantonio, che è comunemente chiamata *Les Grimpeurs*; ed un' altra parte si ha pure intagliata da Agostino Veneziano con molta maestria. Il Vasari nella Vita del Buonarroti ci dice che alcuni pezzi di questo cartone esistevano a suo tempo in Mantova in casa di Messer Uberto Strozzi, ed erano ivi tenuti con gran riverenza.

teggiamento era fiero, ogni fisonomia esprimeva con diversi caratteri lo sdegno; i cavalli medesimi maestrevolmente fatti pareano animati non meno che gli uomini alla zuffa, lochè formava un tutto di una somma naturalezza, e d'una incredibile maestria. Ogni amante della Pittura dee sinceramente dolersi e del non essersi da Lionardo fatto altro che il cartone, e che questo pure coll' andare del tempo si sia perduto (37), mentre se questo tanto potè sull'animo dell'immortal Raffaello d'Urbino che doppo d'averlo attentamente esaminato, si determinò di abbandonare la stentata e secca maniera di Pietro Perugino suo maestro, e di imitare la naturalezza che scuoperse nell'opere di così insigne uomo, e che può dirsi il capo della Fiorentina Scuola, in qual pregio non si avrebb'egli per darsi qual modello da imitare, a chi si appiglia a così nobile arte? Felice essa se non avesse che la sola natura per guida, e l'opere più conformi alla natura per soli modelli. Correva intanto l'anno 1513., e tutti gli straordinari ingegni si ripromessero fortune e speranze allorchè udirono che il Cardinale Giovanni de' Medici, amantissimo d'ogni culta letteratura, e di quanto spetta alle Belle Arti, era stato assunto al soglio Pontificio di Roma col nome di Leone X. Le persone aderenti del nuovo Papa tutte corsero a lui, ed il Duca Giuliano fra gli altri fu uno dei primi a muoversi per congratularsi col Parente della suprema conferitagli dignità, e seco volle condurre Lionardo ben conosciuto dal Pontefice, e da lui stimato assaissimo. Andò il da Vinci dunque colà, e siccome la di lui fama era omai conta ad ogni culta persona; ciascheduno bramava di conoscerlo, e di usargli

(37) Paolo Lomazzo nell' *Idea del Tempio della Pittura*, afferma che Lionardo non solo fece il noto cartone della disfatta di Niccolò Piccinino descrittaci dal Macchiavello nel Libro V. delle sue storie, ma effettivamente la dipinse ad olio sul muro, e che perciò si staccasse subito, la qual cosa pare che inclini a crederla anco il Vasari, ma egli è fuor d'ogni dubbio certo ch'ei non fece che il solo cartone, ed anco non terminato il quale esisteva nel 1549, siccome ci assicura il Doni in una sua lettera ad Alberto Lollio, riportata nel Tom. III. delle Lettere Pittoriche al Num. 165: Non manca chi abbia ardito di addebitare della perdita fattasi e di questo, e del cartone di Michelangelo, ma a gran torto, il nostro eccellente Statuario Baccio Bandinelli. Gherardo Edelinck intagliò ad Anversa una parte di questa Storia, sotto cui si legge *L. d'la finse pin;* che così si pronunzia in Fiammingo il nome di Lionardo. Il cattivo gusto, dice il Sig. Mariette, che regna nel disegno di questa stampa, farebbe credere che ella fosse intagliata sul disegno di qualche Fiammingo; eppure questo disegno può essere che fosse cavato dal quadro stesso del quale parla il Du Fresne, che a suo tempo era del Sig. la Maire, eccellente Pittore di prospettive.

quelle maggiori attenzioni che si potevan per lui, desiderando insieme di avere alcun monumento del di lui sapere in genere di Pittura. Fece egli pertanto nella Chiesa di S. Onofrio sulla parete una Vergine col bambino Gesù di estrema bellezza, dipinse in tavola la figlia d' Erodiade con un manigoldo che le porge la testa di S. Giovanni, e vi usò tale espressione, che pochi quadri possono stargli al confronto; e per Baldassarre Turini, Datario di Leone, una Vergine col figlio in braccio in piccola forma, ma diligentemente condotta, e parimente in altro simile quadro un fanciullo il più bello che veder si potesse sia per l' arte, sia per la delicatezza con che egli lo lavorò tutto al naturale (38). Circa due anni si vuole che Lionardo si rimanesse in Roma più occupato nei geniali suoi studj della Meccanica, e della Chimica di quello che in altro, nè reputo che si debba dar fede a coloro i quali, mal di lui prevenuti, scrissero che il Papa avendogli allogata un

(38) Delle mentovate opere fatte da Lionardo in Roma sussistono ancora la Vergine che è in S. Onofrio, e l'Erodiade, la quale oggidì si trova nel Palazzo Barberini, essendosi smarriti i due Quadri fatti da lui per il Turini, che al tempo del Vasari erano in Pescia presso Giulio nipote di Baldassarre. Dell' Erodiade vi è una stampa d' intaglio all' acquaforte fatta da Giovanni Trayen sotto la direzione di David Teniers, e ricavata da un quadro del da Vinci che oggi esiste nella Galleria dell' Imperatore, ma diverso da quello rammentato di sopra. Nel predetto palazzo Barberini vi è ancora in altro quadro uno studio di due teste di Femmine assai belle; come nel palazzo Panfili la disputa di Gesù trai Dottori, mezze figure, ammirabile; ed un ritratto che dicesi d' una Regina di Napoli. In quello degli Strozzi pure in Roma v'è un ritratto d'una fanciulla con piccolo libro in mano, e nella Galleria Niccolini in Firenze avvi uno stupendo ritratto dipinto in tavola rappresentante una Monaca in mezza figura al naturale, diligentissimamente lavorato. Il Bocchi nelle sue *Bellezze di Firenze* fa menzione d' un Quadretto di Lionardo che a suo tempo vedevasi in casa di Matteo e Gio. Batista Botti, nel quale eravi dipinta una Madonna con somma diligenza ed artifizio col figlio bambino in braccio, che con grazia singolare alzava la testa, ma non si ha ora notizia del dove esista. Si sa inoltre che il Sig. Balì di Bretteuil già Ambasciatore di Malta a Roma comprò in Firenze due Teste dipinte in tavola da Lionardo, l'una esprimente un ritratto di femmina, e l' altra rappresentante una Vergine, il di cui studio originale disegnato in lapis rosso e nero era nella celebre raccolta della Villa de' Signori Vecchietti descrittaci dal Borghini, ma poi passò in mano di Ignazio Hugford, il quale possedeva pure un modello lavorato dal da Vinci d' alto rilievo in stucco cha rappresentava un S. Girolamo genuflesso con un libro in mano dentro una grotta, fatto con maravigliosa intelligenza d' anatomia. D' esso si veggono in più luoghi delle antiche copie in pittura sulla maniera del Rosso, indizio certo del pregio grande in che si ebbe un tale esattissimo modello, della cui esistenza non si ha ora più la minima notizia. Lo stesso Hugford possedeva già due teste di femmina in profilo assai diligentemente fatte, che ora si trovano trai disegni dell'Elettor Palatino.

opera, e saputo che egli s'era posto a stillare olii ed erbe, ne formò sinistro concetto; poichè al Pontefice non era sicuramente ignota la perizia di Lionardo, che per effetto appunto dell'intima sua cognizione dell'arte poche opere tirò a fine, disperando quasi delle proprie forze per ben riuscirvi. Checchessia per altro di ciò egli è certo che fin dal tempo in cui il da Vinci, ed il Buonarroti furono in concorrenza eletti dal Senato Fiorentino a dover dipingere la Sala del Consiglio, essendo nata fra loro alcuna gelosia, questa non si dileguò col tempo, ma si avanzava, e quantunque Michelangelo con lo studiar le cose di Lionardo si appropriasse quella sua maniera terribile di disegnare, nel che gli doveva esser grato, pur forse non gli fù gran fatto compiacente. Doveva intanto ritornare a Firenze il Buonarroti già commissionato dal Papa ad ordinare e fare la facciata di S. Lorenzo (39), allorchè Lionardo si risolvè non già di rimpatriare, ma di portarsi in Francia, dove lo avea invitato il Re Francesco I., Principe a cui quel Regno dee il risorgimento delle Lettere e dell'Arti, e che avendo vedute in Milano le opere di sì grande artista, formò subito il desiderio d'averlo seco, quasi per decoroso ornamento della sua Regia. Vi andò di fatto il da Vinci, nè ebbe là che desiderare di distinzione e di onori. Voleva il Re che egli colorisse il cartone della S. Anna che aveva seco portato (40), augurandosi di

(39) Moltissimi sono i disegni che esistono di questa Facciata, ed è gran contrasto per sapere qual veramente sia quello del Buonarroti. Sopra di ciò vedasi il sentimento di Monsignor Bottari espresso in nota nel Tomo III. delle Vite de' Pittori scritte dal Vasari, e da lui ristampate a Roma alla pag. 233., dove pare che sia persuaso che il disegno di pianta e alzata fatto in acquerello, che si conserva nella Libreria Corsini, sia il vero di Michelangelo, siccome il di lui modello rammentato dal Vasari sia quello stesso che anche oggi vedesi nel ricetto della Libreria Mediceo-Laurenziana.

(40) Se dobbiamo prestar fede a Sebastiano Resta tre furono i cartoni della S. Anna fatti da Lionardo, cosa assai per lui straordinaria, mentre non era molto curioso di moltiplicar le sue opere. Quel Religioso scrivendo a Gio. Pietro Bellori così si esprime: ,, Eccole ,, Sig. Giam-Pietro le notizie che ella ,, desidera circa il mio Cartone. Lodo- ,, vico XII. Re di Francia prima del 1500. ,, ordinò un cartone di S. Anna a Lio- ,, nardo da Vinci dimorante in Milano ,, al servizio di Lodovico Moro. Ne fe- ,, ce Lionardo un primo schizzo che stà ,, presso ai Sigg. Conti Arconati di Mi- ,, lano. Doppo il primo ne fece questo ,, secondo più condotto, ed è il presen- ,, te. conservato, come si vede, benchè ,, abbia 200. anni o poco meno. In Fi- ,, renze poi dimorando Lionardo, dop- ,, po la morte di Lodovico XII., al qua- ,, le non lo avea mai mandato, ne fe- ,, ce un terzo compito, ricavandolo da ,, questo secondo e lo mandò al Re Fran- ,, cesco I. e ciò fù del 1515. ec. ,, Io suppongo però che il P. Resta prenda in ciò asserendo un' equivoco, e che non si abbia di Lionardo se non il qua-

di poter con esso rendere ancor più pregevole la propria Galleria; ma Lionardo sempre fisso nell'animo di farlo, e sempre titubante, e irresoluto, fu sorpreso da un lento malore con sfinimento tale di forze che il ridusse agli estremi della sua vita; perlochè lasciato da parte ogni terreno pensiero non si occupò d'altro che del prossimo suo abbandono del mondo, e nel dì 2. di Maggio del 1519., trovandosi presso di lui il Re medesimo, che per segno di stima era venuto secondo il solito a visitarlo, nell'alzarsi sul letto per far reverenza al Sovrano fù assalito da un parosismo sì forte che pochi momenti sopravisse al medesimo (41). Il Re commosso per



dro che è in Francia, come ho sopranotato, ed il cartone fatto da lui per i Serviti di Firenze. Non è cosa nuova che il detto Religioso sbagli relativamente al da Vinci, e basta solo osservare la sua lettera scritta a Giuseppe Ghezzi, che è la 217. del Tomo III. delle Lettere Pittoriche, per convincersi che egli ha tutta alterata la Cronologia della Vita del nostro Artista, e ciò per secondare la stravaganza dell'Armenini, il quale contro ogni verità asserì che Lionardo avea dato disfavorevol parere sul giudizio dipinto da Michelangelo, che fù scuoperto alla pubblica vista la vigilia di Natale del 1542, quando cioè il da Vinci era già morto da 22. e più anni innanzi, siccome si farà noto più sotto.

(41) L'epoca certa della morte di Lionardo rilevasi da una lettera autografa di Francesco Melzi, che si conserva presso i discendenti di Lionardo in Vinci, e che quantunque già pubblicata dal Dottore Anton Francesco Durazzini, credo quì opportuno il nuovamente produrla.

„ Ser Giuliano, e Fratelli sua ono„ randi. Credo siate certificati della „ morte di Maestro Lionardo fratello vo„ stro, e mio quanto ottimo padre, per „ la cui morte sarebbe impossibile, che „ potessi esprimere il dolore che io ho „ preso, e in mentre che queste mia „ membra sosterranno insieme, io pos„ sederò una perpetua infelicità, e me„ ritamente, perchè sviscerato, et arden„ tissimo amore mi portava giornalmen„ mente. E' dolto a ognuno la perdita „ di tal'uomo, quale non è più in po„ destà della natura: adesso Iddio onni„ potente gli conceda eterna quiete. „ Esso passò della presente vita alli 2. „ di Maggio con tutti gli ordini della „ S. Madre Chiesa, e ben disposto; e „ perchè esso avea lettera del Cristia„ nissimo Re che potesse testare e la„ sciare il suo e chi gli paresse, *exem„ pto quod Eredes supplicantis sint Re„ gnicolae*; senza la qual lettera non po„ teva testare che valesse, che ogni „ cosa sarebbe stato perso, essendo così „ qua costume, cioè di quanto s'ap„ partiene di qua, detto Maestro Lio„ nardo fece testamento, il quale vi „ avrei mandato, se avessi avuto fidata „ persona. Io aspetto un mio Zio qua„ le viene a vedere trasferendo sè stes„ so di poi costì a Milano. Io glielo „ darò, ed esso farà che averà buon „ recapito, non trovando altro in que„ sto mezzo. Di quanto contiene circa „ alle parti vostre in esso testamento „ è che detto Maestro Lionardo ha in „ S. Maria Nuova nelle mani del Ca„ marlingo, segnato e numerato le car„ te, 400. scudi di sole, quali sono a 5. „ per 100., e alli 16. d'Ottobre prossi„ mo saranno 6. anni passati, e simil„ mente un podere a Fiesole, quali „ vuole sia distribuito in fra voi. Al„ tro non contiene circa alle parte vo-

tale accidente accorse ad aiutarlo col sorreggerli il capo, ma quello soavemente spirò fra le di lui braccia in età di 67. anni non senza estremo dolore di ognuno che lo avea conosciuto, e d'ogni estimatore delle belle Arti, le glorie e i pregi delle quali tanto aumentò mentre visse (42)

,, stre, *nec plura*; se non che vi offero ,, tutto quello vaglio e posso, prontissimo e paratissimo alle voglie vostre, ,, e di continuo raccomandandomi. Data in Ambroisa die primo Junii 1519. ,, Datemene risposta per i Gondi. ,,

Tamquam Fratri vestro
Franciscus Mentius.

Quanto poi al Testamento di Lionardo, si ricava dalla Copia giuridica che fù mandata dal Melzi ai di lui fratelli che questo fu da lui fatto *au Cloux* presso *Amboise* il dì 23. d'Aprile del 1518., e rogato da Guglielmo Borean Per esso ei determina *d'esser sepolto in S. Florentino di detta città doppo che il suo corpo fosse stato tre giorni intieri nella camera ove sarebbe morto, con molti suffragi in detta Chiesa ed altrove*. Lascia *tutti i suoi libri, ed istrumenti dell'Arte sua a Francesco da Melzo gentiluomo di Milano con altri legati*; *facendolo anche esecutore*. Lega a favore *dei due suoi Servitori a metà per ciascheduno un Giardino fuor delle mura di Milano*, ed a favore *de' suoi fratelli carnali residenti in Firenze* lascia i predetti 400. *scudi con i frutti decorsi da quasi 6 anni, e più il podere che egli aveva a Fiesole*. Il Vasari nella prima edizione delle sue Vite de' Pittori riporta il seguente Epitaffio fatto ad onore di Lionardo, e che comprova la costante tradizione dell'esser' egli morto nelle braccia del Re Francesco.

LEONARDVS VINCIVS. QVID PLVRA? DIVINVM INGENIVM
DIVINA MANVS
EMORI IN SINV REGIO MERVERE
VIRTVS ET FORTVNA HOC MONVMENTVM CONTINGERE GRAVISS.
IMPENSIS CVRAVERVNT.

*Et Gentem et Patriam noscis: tibi gloria et ingens*
*Nota est; hac tegitur nam Leonardus humo.*
*Perspicuas picturae umbras, oleoque colores*
*Illius ante alios docta manus posuit.*
*Imprimere ille hominum, divum quoque corpora in aere,*
*Et pictis animam fingere novit equis.*

Non sono molti anni che per opera di Giuseppe Cades in Roma venne alla luce una stampa lavorata all'acqua forte, con disegno di sua invenzione, ed incisa con spirito, in cui sono espresse le glorie della Pittura con molta energia. Vedesi in essa Lionardo che spira l'anima sua in braccio del Re Fraacesco, nel di cui volto si mirano espressi tutti quei moti che possono nascere nell'occasione d'una funesta sorpresa, ed all'intorno fanno corona a Lionardo ed al Re Andrea del Sarto, Francesco Salviati, l'Abate Primaticcio, il Rosso, e Benvenuto Cellini, tutti celebratissimi Artisti che decorarono la Corte di quel Monarca, sebbene in diversi tempi; ma egli è ben perdonabile all'Autore l'anacroismo dell'avergli tutti rappresentati come interessanti alla morte del da Vinci.

(42) Perchè non manchi alcuna cosa però che faccia conoscere questo grand'

Leonardo fu bellissimo di persona, di soave tratto e gentile, cosicchè con le sue maniere attraeva ogni animo ancorchè zotico ai suoi voleri. Nemico d'interesse, impiegava quel tanto che aveva in trattarsi con splendidezza, ed in pascere con liberalità ogni amico povero, purchè virtuoso e di ingegno. Odiò sempre qualunque inimicizia, ed amò teneramente tutti coloro che mostrarono genio ed inclinazione per le belle Arti, nelle quali gli av-

*d* 2

uomo egli è da sapersi come non solo e'si dette ogni premura d'avvantaggiare tutte le Belle Arti e le scienze con le pitture e disegni, ma ancora con i suoi scritti, trovandosi nella Ambrosiana 16. volumi di Manoscritti autografi di Lionardo, contenenti disegni di Macchine, di figure mattematiche, mentre in tale scienza valse egli moltissimo, ed altre cose sì fatte con le loro spiegazioni scritte in minuto carattere, ed a roverscio, cioè da destra a sinistra, giusta la consueta maniera del da Vinci. Questi doppo la morte di Francesco Melzi, a cui per testamento erano stati legati da Lionardo, rimasero, come suole spesso avvenire, per alcun tempo negletti, onde Lelio Gavardi d'Asola parente d'Aldo Manuzio si impadronì di 13. d'essi volumi, e concepì in sè stesso speranza di vendergli a caro prezzo al Granduca Francesco I. de' Medici, al quale oggetto egli fece anco apposta il suo viaggio a Firenze. L'inaspettata morte di quel Principe frastornò peraltro l'idee del Gavardi, che rientrato in sè stesso pregò Gio. Ambrogio Mazzenti gentiluomo Milanese, ch' ei titrovò in Pisa, a voler riportare a Milano questi libri, e restituirgli ai Melzi. Poco o nulla curarono costoro il pregio di un tal tesoro, benchè Pompeo Leoni scultore del Re di Spagna ne facesse loro comprendere il valore, e presine soli 7., lasciarono gli altri 6. in mano dei Mazzenti, i quali ne donarono poi uno a Carlo Duca di Savoia, un altro l'ebbe Ambrogio Figini pittore famoso, doppo la cui morte sarà probabilmente venuto in mano del Sig. Giuseppe Smit, che comprò tutti i disegni di esso, ed un terzo il Cardinal Federigo Borromeo che andava appunto formando la propria Libreria, ora detta Ambrosiana. Questo contiene il trattato di Lionardo in cui parla de' lumi e dell'ombre da Mattematico e da Pittore, e sarebbe assaissimo desiderabile che e' vedesse pur una volta la luce con altri molti. Pompeo Leoni in seguito acquistò gli altri tre, che poi venuti in possesso di Galeazzo Arconati gli regalò nel 1637. alla medesima Libreria con tutto quello che avea raccolto del da Vinci, e già distribuito in dodici volumi. I Conservatori della Biblioteca vollero eternare la memoria d'una sì eroica liberalità dell' Arconati, e fecero che fosse incisa in marmo la seguente Iscrizione, la quale è anch'oggi affissa nella Galleria delle Pitture presso la detta Libreria.

LEONARDI . VINCI
MANV . ET . INGENIO . CELEBERRIMI
LVCVBRATIONVM . VOLVMINA . XII
HABES . O . CIVIS
GALEAZ . ARCONATVS
INTER . OPTIMATES . TVOS
BONARVM . ARTIVM . CVLTOR . OPTIMVS
REPVDIATIS . REGIO . ANIMO
QVOS . ANGLIAE . REX . PRO . VNO . OFFEREBAT

vantaggiò senza invidia, e talora con proprio dispendio. Nelle Corti non procurò che la gloria dei Sovrani che egli serviva, e l' utilità dei sudditi, per quanto ei potè, persuaso che ogni onesto uomo dee, per quanto è da se, cooperare al pubblico ed universale van-

AVREIS . TERMILLE . HISPANIS
NE . TIBI . TANTI . VIRI . DEESSET . ORNAMENTVM
BIBLIOTHECAE . AMBROSIANAE . CONSECRAVIT
NE . TANTI . LARGITORIS . DEESSET . MEMORIA
QVEM . SANGVIS . QVEM . MORES
MAGNO . FEDERICO . FVNDATORI
ADSTRINGVNT
BIBLIOTHECAE . CONSERVATORES
POSVERE
ANNO . MDCXXVII

Quanto ai sette volumi poi che rimasero presso i Melzi, si vuole che fossero mandati in Spagna al Re Filippo II. che si piccava d' esserne intendente. Fra questi forse era quell' opera di Lionardo che il Lomazzo Libro 2 Cap. 14 dice d' aver letta, come fatta ad istanza di Lodovico Sforza sulla questione *se sia più nobile la Pittura o la Scultura*, e sarebbe cosa assai gioconda a vedere come un uomo pienamente inteso dei caratteri e proprietà dell' una e dell' altra decidesse il quesito. Nella predetta Galleria di Milano contigua alla Biblioteca si numerano cinque Quadri del da Vinci, fra' quali un' assai perfetto ritratto in profilo d' una Duchessa di Milano, rammentato ancora dal Richardson, e due nella Galleria di quell' Arcivescovado. Lo Scannelli nel suo Microcosmo Lib. 2. Cap. 2. descrive una tavola rappresentante la Concezione di Maria che dice esistere nella Chiesa di S. Franceco in Milano, forse quella stessa di cui parla il Sormanni; ed il Lomazzo rammenta una Testa di un Cristo fanciullo ch' ei possedeva e custodiva con estrema gelosia, ma non si sa attualmente dove esista. Il Sig. Du Fresne oltre il rammentare come esistente nel R. Palazzo delle Tuillerie un Quadro rappresentante due cavalieri in atto di toglier per forza a due altri una bandiera, parte forse del Cartone fatto dal da Vinci per la Sala del Consiglio di Firenze, e da lui poi colorito, scrive d' aver veduti vari quadri di Lionardo anco in Inghilterra; e si sa che il Serenissimo Duca di Modena possiede di lui una S. Caterina avente nella destra la palma, ed una testa d' un Giovane armato molto significante. Della Leda rammentata dal Lomazzo nel suo Tempio della Pittura, non si ha attualmente la minima notizia pur della sua esistenza, siccome neppur si sa cosa alcuna de' due bizzarri di lui disegni di mostri che possedeva lo Scultore Borella, e del famoso disegno del Nettuno da lui fatto per Antonio Segni, siccome narra il Vasari, e che venuto in potere di Giovanni Gaddi celebre Letterato, e gran raccoglitore d' opere eccellenti sì antiche che moderne spettanti all' arti del disegno, meritò d' essere decorato di quel noto Epigramma.

*Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus,*
*Dum maris undisoni per vada flectit equos.*
*Mente quidem vates illum conspexit uterque;*
*Vincius ast oculis, iureque vincit eos.*

taggio dei popoli col decoro maggiore dei Sommi Imperanti. Stimato ed accarezzato dai grandi niente si insuperbì della favorevol fortuna, nè si atterrì agli urti della sorte contraria, ma contento di quell'aurea mediocrità che avea sortita nel nascere, amò sempre il giusto e l'onesto, uniche regole da lui consultate in ogni sua azione nel corso del suo viver mortale, cosicchè tanto più chiaro apparve, che mediante i singolarissimi doni e di corpo o di spirito, de'quali l'Onnipotenza il volle ampiamente arricchire, non cercò se non la gloria dell'Arti, e i mezzi di rendersi benemerito dell'umana società, rispettandone gli inviolabili diritti.

Tra i disegni di Lionardo il Vasari fa menzione d'uno rappresentante la Testa d'Amerigo Vespucci diligentemente da lui disegnata, e d'un'altro esprimente quella di Scaramuccia celebre capitano degli Zingani, posseduta già un tempo da Donato Valdambrini d'Arezzo, Canonico di S. Lorenzo di Firenze, come legato fattogli dal Giambullari Canonico della stessa Chiesa, ed illustre letterato; ma sì dell'una che dell'altra non si ha attualmente contezza alcuna. Anco il Sig. Canonico Suddecano Gabriello Riccardi fra i molti originali disegni de' più celebri Pittori de' quali va ricco ne possiede uno del da Vinci assai pregevole, e che rappresenta una testa toccata di lapis, e lumeggiata con biacca, alcuna forse di quelle tante che il nostro Artista ritrasse per suo studio affin di servirsene all'occasione.

Se mi fosse stato concesso, siccome con ogni istanza io avea richiesto, d'aver copia dell'opere, almeno principali, del nostro Lionardo, avrei avuto un'assai più spazioso campo per far conoscere la vastità delle sue cognizioni nelle Scienze le più sublimi, ed oltre il riprodurre i di lui precetti sulla Pittura, avrei unitamente dato alcun saggio degli altri suoi studii e trattati; ma il tempo forse permetterà ad altri quello che per me non si è potuto fare, e il mondo allora si formerà un'idea più completa ed esatta dell'immenso sapere del da Vinci, la cui memoria sarà sempre cara a chi sente amore per le Belle Arti, ed ogni sorte di scienza.

*Fine dell' Elogio di Lionardo da Vinci.*

Stefano della Bella
Incisore in Rame

# ELOGIO STORICO

## PER SERVIRE ALLA VITA

## DI

# STEFANO DELLA BELLA

STefano della Bella fin dal suo nascere pare che seco portasse una singolare nobiltà di genio, ed una squisita qualità di gusto per le belle arti, onde poi divenne quel così celebre Disegnatore e Intagliatore che tanto piacque al suo tempo, e tanto ancora diletta i più perspicaci intendenti. Nacque egli ai 17. di Maggio del 1610. da Francesco della Bella, uno di coloro che aiutavano ne' suoi lavori di Scultura Giovan Bologna da Dovai (1), e

(1) Giovanni Bologna celebre Scultore ed Architetto Fiammingo nacque in Dovai intorno al 1524., dove apprese la Statuaria sotto Jacopo Beuch, per quei tempi là rinomato Scultore; ma in Italia fù specialmente dove e' si perfezionò aiutato dai consigli ed aiuti di Bernardo Vecchietti Gentiluomo Fiorentino ,,

da Dianora Bonaiuti, Coniugi quanto onesti, altrettanto scarsi di beni di fortuna. Avvenne intanto, per gran sventura di quella famiglia, che Stefano appena giunto all' età di trenta mesi rimase privo del Padre, per lo che la di lui genitrice a grande stento potè sostenere il peso de' tre figli che le eran rimasti, iniziati già i due primi per dovere attendere al disegno, e Stefano anch' esso molto dedito ed inclinato fino da' primi anni a somiglianti studi, ed applicazioni. La misera condizione sua inducevala per una parte a persuadergli perchè s'appigliassero a qualche arte di più spedito e meno equivoco guadagno, ma per l' altra non sapeva indursi ad esser loro molesta, ed a violentarne il genio, al quale assai lodevolmente in fine condescendendo, non si oppose al piacere di Girolamo suo maggiornato perchè attendesse alla Pittura, cooperò perchè Lodovico suo secondo figlio (2) alla professione dell' Orefice, come e' desiderava, si applicasse, e per questa medesima professione destinò pure il piccolo Stefano, determinata di scuoprire intanto la di lui inclinazione, sviluppate che si fossero un poco più in lui le intellettuali facoltà col crescere negli anni. Tante provide cure di così tenera ed avveduta madre meritavano ogni riguardo, e dovevano certo esser secondate da chicchessia nella cura dei figli, ma non rade volte addiviene che l' imperizia de' maestri, o la noncuranza di avvantaggiare i loro allievi e ritardano il progresso dei fanciulli, e recidono le meglio concepite speranze nei genitori. Giovan Batista Fossi a cui fu in prima raccomandato Stefano era uomo di men che mediocre talento, ed incapace di ben coadiuvare la di lui inclinazione pel disegno, e Gaspero Mola (3) rinomatissimo improntatore, a cui fu in secondo luogo affidato, e che era allora al servizio del Granduca nella R. Galleria, poteva bene indirizzare il fanciullo, ma la di lui natura non molto

che sel ritirò nella propria Casa, e come assai geniale per le belle arti, gli procurò protezione ed onori. Di così illustre ed eccellente Artefice si hanno molte pregiate opere sì in marmo che in bronzo, ed in ciascheduna di esse si ammira una tal grazia, sodezza, e risoluzione di attitudini, principalmente nei nudi, che incanta. Ei morì in età di circa 88. anni ai 14. d' Agosto del 1608.

(2) Di Girolamo e Lodovico della Bella fratelli del nostro Stefano non si hanno precise notizie, nè si sà che alcuno di loro si rendesse celebre per opere insigni nelle Arti che hanno per base il disegno.

(3) Questo valente incisore e lavoratore di conj oriundo di Coldrè o come altri vogliono di Lugano fù assai riputato ne' suoi tempi, e basta attentamente osservare le belle monete e medaglie coniate nel Granducato di Cosimo II, al cui servizio egli visse, per formare il più favorevol concetto dell' assoluta di lui perizia e maestria anco nelle più minute finezze dell' Arte.

molto pieghevole per adattarsi alle puerili idee, ed a quella maniera con che la piccola età si adesca e concilia, lo fece trascurare ogni di lui vantaggio, e qualunque minimo pensiero fosse per essere proficuo al medesimo. La dolente Madre pertanto doppo lunghe ricerche lo affidò ad Orazio Vanni gioielliere assai riputato in quel tempo, che esaminata l'indole vantaggiosa di Stefano, il quale correva il decimoterzo anno della sua età, e conosciuta l'inclinazione estrema di lui al disegno, lo animò con vigorosi stimoli di emulazione, lo instruì, e subitamente dategli a disegnare di quelle votive figure che in sottilissima piastra d'argento si soglion tirare grossolanamente, e con dozzinale contorno, vi ammirò certi tratti, i quali indicavano diligenza, ed esattezza non ordinaria di disegno, onde tanto più gli prese affetto, e si determinò di vie maggiormente stimolare un sì bel genio, quale ammirava nel fanciullo, che senza punto distrarsi, od attendere, come gli altri fanno alle puerili inezie, si applicava di continuo in copiare le bellissime carte di Iacopo Callot (4), che pure allora venivano in luce. Fu singolare la di lui maniera sì in tali copie, che in qualunque cosa che di suo proprio ei facesse, poichè in vece di cominciare dalla testa, e parte parte a mettere insieme l'intiero, ei cominciava dal piede, e seguitando all'insù conduceva tutte le parti maravi-

e

(4) In Jacopo Callot si scuopre quanto possano l'inclinazione ed il genio, benchè contrastati da forti opposizioni. Nacque egli nel 1592. di nobile stirpe in Nancì città di Lorena, e trasportato dal desiderio di vedere coi proprj occhi quanto dicevasi delle bellezze d'Italia, ancor fanciullo per ben due volte scappò dalla propria casa, senza punto curare le comodità d'una vita agiata, anzi esponendosi fino a mendicar per strada, affine di procurarsi la sussistenza. Trovavasi in Roma nel 1608., ed ajutava ne'suoi lavori di bulino e all'acquaforte Filippo Thommasin nativo di Troyes, quando udito il credito in che per tutta l'Italia, ed in gran parte dell'Europa era venuta la scuola di Giulio Parigi, di cui parleremo più sotto, si risolvè di passare a Firenze, dove fatti dei sorprendenti progressi, e lasciata in gran parte, per le insinuazioni del suo Maestro Giulio, che il richiamò ad esaminare e seguire la natura in tutte le sue proprietà, quella maniera troppo grottesca a che e' s'era assuefatto, tanta si acquistò dipoi fama ed onore, che non solo le di lui carte furono avute in sommo pregio, ma il Granduca Cosimo II. lo stipendiò, e lo tenne al suo servizio, siccome amante di avere alla sua Corte uomini valenti in ogni genere d'Arti e di Scienze. Troppo presto però finì di vivere quel giovine Principe, con grave danno de' buoni studj, ed allora fù che il Callot intorno al 1621. pensò, abbandonata Firenze, di ritornare alla Patria, indotto specialmente dalle persuasioni del Cardinal di Lorena, che gli promesse colà ogni maggior vantaggio; ma nell'anno quadragesimo terzo di sua età ai 24 di Marzo del 1655 passò agli eterni riposi, non senza dolore di chi giustamente aspettavasi per di lui mezzo ulteriori ornamenti all'arte ch'ei professava.

gliosamente, e con la più opportuna e necessaria proporzione. Era mirabile che qualunque festa, o trattenimento si facesse in Firenze, come giostre, tornei, o corse di barberi, a tutte correva Stefano ansiosamente per osservarne ogni minimo accidente, e tornato a casa, od al suo negozio disegnava tutto con una tale esattezza che rapiva l'animo non solo de' suoi coetanei e compagni, ma altresì dei maestri medesimi, e d'ognuno che là era usato di frequentare. Michel Angelo Buonarroti (5) il giovane fra gli altri, è Giovan Batista Vanni (6) figlio del predetto Orazio viddero più volte con sorpresa i di lui studj, e sentirono rammarico perchè si seppelliva un così gran talento nella professione d'un'arte, in cui il genio non ha che un campo assai limitato ed angusto per esternarsi, per lo che mossi da virtuosa compassione di lui, e da amor di natura, persuasero la madre, e i parenti a volerlo fare applicare alla Pittura, cui sono oggetto di imitazione l'opere tutte della natura, moltiplice e varia in sè stessa. Non più vi volle che il consiglio di due persone sì celebri, ed universalmente stimate per far sì che Stefano immediatamente passasse alla stanza del Vanni per impararvi la Pittura, e questo, siccome eccellente disegnatore, incominciò ad istruirlo nei primi e fondamentali precetti, facendogli di sua mano gli esemplari; giacchè fino allora il giovane non avea disegnato che in forza di naturale inclinazione, od al più con qualche assistenza di Remigio Cantagallina (7) rino-

(5) Michelangelo Buonarroti detto il Giovane, perchè nipote dell'altro Michelangelo celeb. Pittore, Scultore Architetto e Poeta, fù molto intendente di Belle Arti, benchè giammai non le professasse. Amò egli estremamente bensì la Poesia drammatica, la quale gli guadagnò una singolare riputazione ne' Reali Teatri dei Principi di Toscana. Il suo *Giudizio di Paride*, favola in versi rappresentata in Firenze nelle nozze del Gran Principe Cosimo, la *Tancia* commedia Rusticale, il *Natale d'Ercole*, la *Fiera*, il *Passatempo*, ed altre simili sue produzioni gli meritarono gran nome presso tutte le colte nazioni, e sono in fatti ben capaci di dare una precisa idea a chicchesia del merito di questo gran letterato.

(6) Gio. Batista Vanni nacque in Firenze nel 1599. e portato molto fin dalla puerizia al disegno, prima studiò sotto la direzione di Jacopo da Empoli, dipoi fù discepolo di Cristofano Allori, e fù assai riputato al suo tempo. Morì in Pistoia terminato che ebbe di dipingere a fresco il Chiostro dei Monaci Olivetani il dì 27. di Luglio del 1660., ma il di lui cadavere fu tumulato, secondo la disposizione dell'ultima sua volontà, nella Chiesa di S. Francesco di Paola vicina a Firenze fuor della Porta Romana.

(7) Non si sà l'anno preciso della nascita di Remigio Cantagallina rinomato ingegnere, e non meno celebre per i suoi tocchi in penna, che per alcune incisioni in rame, fra le quali meritano stima le carte di prospettive, di scene, di macchine, e di paesi che egli intagliò con l'invenzione di Giulio Parigi. Ad esso lui fù raccomandato il Callot ancor fanciullo, la prima volta ch'ei venne in Firenze, siccome ad uomo na-

mato Ingegnere, a cui tratto tratto soleva egli mostrare le cose sue, ed in tale occasione ne ricevea qualche vago lume, ed universale precetto. Docile per natura, ed oltremodo applicato si approfittò molto Stefano sotto la guida del Vanni, da cui apprese ancora il gusto della buona maniera di dipingere, ma di lì a non molto passò alla stanza di Cesare Bandini (8) pittore d'assai vaga invenzione, di diligenza estrema, e dotato d'un colorito vivissimo; per il che era tenuto in assai gran pregio, e le di lui opere si avevano in grandissima estimazione.

Per quante attrattive abbia in sè però la Pittura, e per quanto vi si applicasse con genio il della Bella che già tutte ne comprendeva le sue proprietà ed il pregio, pure siccome assai invaghito dell' intaglio, si determinò di darsi singolarmente a quello, e nell' anno diciassettesimo infatti dell' età sua cominciò a lavorare all'acqua forte sulla maniera del Callot, adattatissima a rappresentare anco in piccole carte un copioso numero di piccolissime figure. I primi di lui lavori furono un S. Antonino Arcivescovo di Firenze elevato in gloria (9), in atto di porger suppliche per la sua cara città, la quale anco si vede figurata in lontananza, ed una carta bislunga rappresentante una lauta cena fatta dai Piacevoli (10), ch' ei



turalmente portato ad assistere i belli ingegni, e giovò egli ancora non poco al nostro Stefano, che con le di lui istruzioni avrebbe fatti dei più rapidi progressi nella sua puerizia, ma la morte glielo rapì ben presto, avendo mancato di vivere intorno al 1622. in età poco più che sessagenaria. Fra' disegni che aumentano decoro alla grandiosa raccolta di stampe unita alla Libreria Riccardi v'è un buon numero di tocchi in penna di questo autore, per lo più rappresentanti varj paesi, assai ben condotti, e da aversi in pregio.

(8) Nacque Cesare Dandini in Firenze nel 1595., e fu scolare prima del Cavalier Curradi, il quale lo instruì nella pittura con premura estrema ed affetto, poscia di Cristofano Allori, e quindi di Domenico Passignani, e da tutti e' prese quel che di più bello aveva ciascuno nella sua propria maniera. Le di lui opere sono universalmente stimate per l'esattezza del disegno, per la naturalezza dell' espressione, e pel colorito. Morì agli 8. di Febbraio del 1658. compianto da tutti, ma specialmente da quegli che s'erano posti sotto la sua direzione, perchè egli era non solo usato di assistergli nell'arte, ma volentieri altresì gli ajutava in ogni loro indigenza e bisogno.

(9) Di questa carta, che non mi è riescito per anche vedere, ne parla il Baldinucci nella vita di Stefano, ed è gran tempo che è divenuta assai rara. Il Sig. Mariette in fatti con lettera del 1. Maggio 1731., scritta al Cavalier Niccolò Gabburri, lo prega a far ricerca per acquistargliela con altre che e' nomina affine di completar la serie di tutte le stampe del della Bella che ei possedeva. La suddetta lettera è la 91. del Tom. II. fra le Pittoriche.

(10) I Piacevoli ed i Piattelli erano due compagnie di Giovani Fiorentini dilettanti di Caccia, l'una emula dell' altra, e che sovente facevano delle ben

dedicò al Principe Gio. Carlo di Toscana, dipoi Cardinale. Per quanto fossero al parere degli intendenti povere di disegno, e stentate alquanto nel tocco queste due carte, pure vi si scuopriva un grandissimo genio all'inventare, ed una esattezza non ordinaria nei pensieri, superiore all'età dell'Artefice, onde ogni giusto estimator delle cose ne formò subito favorevol concetto, e procurò di incoraggire il giovane, docilissimo per natura, e degli altrui avvisi esecutore sollecito, a proseguire con impegno nell'intrapresa carriera. Dolci e lusinghiere sono le attrattive della virtù per un'uomo che la rimira in tutto il suo bello, e perciò ne agogna il felice possesso; ma allorquando le circostanze d'una maligna fortuna cospirano a ritardargliene l'acquisto, prova in cuor suo non piccol dolore, e sente tale amarezza che estremamente lo angustia. Vedeva Stefano, siccome di talenti dotato e di genio, quel che gli facea di mestieri per giungere a quel segno di perfezione nella sua arte, a cui lo spronava il desìo, e le proprie sue forze gliene ripromettevano agevole il potervi arrivare; ma la miseria indivisa di lui compagna non gli permetteva il fare che degli scarsi tentativi, e tali da non poter forse giammai arrischiare un passo oltre l'odiosa mediocrità. Quegli però che lo incoraggivano, da più non equivoci segni conosciuto sicuro il buono di lui riuscimento, commendavano spesso ai Principi Medici la virtù del giovane, e la di lui inclinazione per l'intaglio; anzi le prime prove del suo talento sì fattamente piacquero al Principe Don Lorenzo (11) fratello del Granduca Cosimo II., che senza punto

laute cene, gareggiando insieme sì nella moltiplicità, e dovizia della preda, come nello sfarzo e apparecchio dell'imbandigione. Una Storia manoscritta di tali compagnie esistente nella Riccardiana pare che fissi l'epoca del loro cominciamento nel 1592, e di quella dei Piattelli vi si fa autore e capo un certo Pino Staderaio, siccome di quella dei Piacevoli Gherardo Venturi. Adunavasi l'una in Parione, l'altra in Mercato Nuovo, ed amendue ebbero per protettori dei gran Signori, anzi alcuni fino della stessa Real famiglia de' Medici, e forse l'anno 1627., tempo in cui Stefano intagliò la sopraddescritta carta, era protettore di quella de' Piacevoli il Principe Gio. Carlo, a cui la dedicò.

(11) Lorenzo figlio di Ferdinando I. e di Caterina di Lorena nacque nel 1599., e per i tratti di sua magnificenza fù molto considerato, ed amato da tutti gli uomini di talento e di merito. Ognuno d'essi trovava in lui un benefico Protettore, e la di lui morte, la quale accadde ai 15. di Novembre dell'anno 1648. addolorò estremamente ogni anima sensibile, anche in vista della perdita che nella di lui mancanza avevano fatta le Arti e le Scienze d'un valido appoggio. Nel Codice 464. della Classe 25. della Libreria Magliabechi, contenente i Ricordi di Paolo Verzoni in tal modo ci si descrive la morte di questo Principe: 1648. *a dì 15. Novembre intorno all'ore 13. passò a miglior vita*

esitare, si propose di assisterlo con la sua protezione; ed accordatagli una pensione di 6. scudi il mese, senza alcun'altro obbligo che di studiare, lo mandò a Roma, luogo opportunissimo per apprendervi ogni miglior maniera di gusto nel disegno, destinandogli inoltre l'abitazione nel Granducal Palazzo in Piazza Madama. Non ordinaria certo fù la sorpresa di Stefano giunto che ei fu là dove anco ogni minimo avanzo della antichità, inspira l'amore del bello, e dove in gran copia ad ogni passo si notano i più ragguardevoli monumenti dell'arti di gusto imitatrici della natura: e datosi tosto a disegnare quel che più gli sembrava degno ed opportuno all'oggetto de'suoi studj, si pose ad incidere alcune vedute del Campo Vaccino, che continuò fino al numero di otto, e in ciascheduna di esse fece quasi vedere gli indubitati di lui progressi nell'arte; altre otto carte intagliò quindi rappresentanti vedute marittime, fece la veduta del Ponte e dell'annessa Mole Adriana, ora Castel S. Angelo, e tanto sì aumentò per esse il di lui credito che in somma riputazione crebbe, e gli intendenti lo commendavano altamente. Superò egli quasi sè stesso però allorchè veduto nel 1633. il solenne ingresso in Roma dell'Ambasciatore Pollacco (12), di propria invenzione disegnò, e poscia intagliò quella celebre Carta in cui v'è espresso l'ordine della cavalcata in quella occasione fatta con tale eccellenza, che ognuno ammirò la grandezza de'suoi talenti, ed il Principe suo Mecenate, che ne accettò la dedica, godè estremamente in vedere il maraviglioso profitto del suo protetto, che nel pregio dell'invenzione,

*il Serenissimo Principe Don Lorenzo, Zio paterno del Serenissimo Granduca Ferdinando II., il quale ritrovandosi già malato da alcuni mesi, fece far collegio a più medici, i quali fra l'altre cose gli ordinarono che pigliasse certo sale, chiamato di Marte, e fattolo venire di fonderia di S. A. lo prese, e si scoperse che per errore si era cambiato un vaso, dove era roba mescolata con arsenico, onde il povero Signore si morì di veleno, con grandissimo disgusto del Granduca suo Nipote, e di tutta la città, perchè è stato un gran Principe amorevole.*

(12) Questo Ambasciatore fù Giorgio Ossolinski Signore d'Ossolin, luogo da cui la di lui famiglia prendeva la sua denominazione, Conte di Thennin, Tesoriere del Regno di Pollonia, e primo Gentiluomo di Camera d'Uladislao IV. Forse non fù giammai veduta in Roma una comparsa così vistosa e magnifica quanto questa; e per tal motivo si meritò d'essere in certo modo eternata nella memoria degli uomini mercè la stampa di Stefano. Il disegno di tale stampa si conservava in casa del Sig. Mariette il giovane, lasciatovi dal della Bella come un pegno delle sua amicizia nel partir di Parigi per restituirsi in Italia, siccome egli medesimo afferma in una sua lettera al Cavalier Gabburri, che è la 92. del Tomo II. fra le Pittoriche, ed in essa pure ci dice che Stefano abitò in casa del suo Nonno, e per esso lui lavorò delle carte eccellenti,

e del disegno già superava il Callot istesso, sebben non anche lo eguagliasse nella maestrìa, e perfezione del taglio. Per un' uomo d' alto lignaggio, e che per naturale inclinazione benefico impiega non piccola parte de' proprj averi a fomentare i genj giusta la natia loro tendenza, non può risentire in sè piacere maggiore e più puro di quello che prova nel vedere aumentarsi il pregio e il decoro dell' Arti e delle Scienze, mercè dei tratti di beneficenza che accorda ai diligenti cultori di esse. Questa dolce passione lusinga molto gli animi nobili, e che sentono amore per la virtù, nè vi è al mondo o scienza od arte che non debba in buon dato alla protezione dei grandi una non piccola parte delle sue glorie. In ogni secolo infatti la natura dispone certi individui ad essere suscettibili delle impressioni d'un' appurato gusto, e del bello in sè stesso, ma se all' interne disposizioni di loro mancano gli esterni aiuti che somministrano ad essi i mezzi opportuni all' uopo, questi o si rimangono inerti, o non giungono fino a quel punto di perfezione a che si vedevan disposti. Fu la natura assai favorevole a Stefano; ed al nativo suo genio, aiutato dall' indefessa sua applicazione allo studio, si dee la perfezione a che giunse nell'arte che ei professava, ma non sarà meno glorioso per il Principe D. Lorenzo de' Medici l'aver somministrati degli efficaci mezzi al medesimo ond' ei potesse a proprio talento secondare il suo genio, che forse da più pressanti circostanze obbligato avrebbe dovuto appigliarsi ad altra professione, o non sì rapidi sarebbono stati i di lui avanzamenti. Erano intanto quasi tre anni dacchè egli dimorava in Roma, dove nulla che meritasse riflessione era sfuggito all' indagatore suo sguardo, anzi avea raccolto in disegno tutto quel più che gli sembrò degno della sua attenzione; quando tornato in Patria volle dare non equivoci segni del suo profitto al suo parzial Mecenate, ed al pubblico che molto si promettevano dai di lui talenti, e da quella inclinazione che lo avea distinto fin dalla sua prima fanciullezza. Allora pertanto fù che incise il ritrovamento della Immagine di Maria Vergine dell' Impruneta; la stampa del Viaggio di Giacobbe per andare a visitare il suo figlio Giuseppe in Egitto; la battaglia degli Amaleciti; diversi ornamenti per apparati funebri; tre differenti fughe della Santa Famiglia; il frontespizio per servire all'orazione di Piero Strozzi, recitata da lui in S. Lorenzo per l'esequie di Ferdinando II Imperatore il dì 2. d'Aprile del 1637.; le feste celebrate in Firenze con corse di cavalli nel medesimo anno, pezzo mezzano spartito all' intorno in altri 12. pezzi, ed altre non meno belle e stimate carte; ma

nell'occasione che il Barone Alessandro del Nero dovea portarsi a Parigi in qualità d'Ambasciatore per la Corte di Toscana (13), fece egli ogni istanza per andar là, a ciò spinto forse dall'amor di conoscere quello, allora sì florido Regno, se non anche dal grido grande degli applausi che tributavansi all'opere universalmente ricercate del già defunto Callot, e che davangli luogo a sperare non meno favorevole incontro. Il Cardinale di Richelieu (14), uomo d'un genio estremamente elevato, e ministro dotato di gran virtù, sebbene non immune da dei considerabili difetti, e dà cui pendeva tutta la Francia, siccome arbitro dell'animo del Re, procurava di favorire ancora le scienze e l'arti, per lo che qualunque sentiva in sè amore per quelle, o genio per professarle era animato a trasferirsi colà dove parea che il merito si apprezzasse, e se gli promettessero ricompense. Con tali vedute pertanto, assistito dalla liberalità de' Principi suoi naturali, portossi Stefano in compagnia dell'Ambasciatore Toscano a Parigi, ed ivi fatta conoscere la propria perizia ed estrema esattezza sì nell'invenzione che nel disegno, in breve tempo acquistossi sì fatto credito che il di lui solo nome bastava ad indicare un'uomo sommo nell'arte ch'ei professava. Colà infatti fù dove incise la celebre veduta del Ponte di Parigi, carta assai commendata per la sua bellezza; la Processione solita farsi con superbo apparato nel giorno del Corpo del Signore in quella città; la veduta della battaglia di S. Omer con la pianta di detta città, da lui eccellentemente intagliata

(13) Questa Ambasceria cadde nel 1637. una tal notizia ci assicura l'epoca precisa della gita di Stefano in Francia, lo che si richiedeva con tanta istanza dal Sig. Mariette, il quale voleva tesserne la vita, al Cavalier Gabburri.

(14) Giovanni Armando du Plessis Cardinale Duca dl Richelieu nacque in Parigi l'anno 1585. I di lui straordinari talenti lo fecero riguardare con sorpresa dovunque ei si trovò, e consacrato appena Vescovo di Luçon nell'età sua di poco più di 20. anni, vale a dire nel 1606., fu stabilito Segretario di Stato. Diverse vicende l'obbligarono a districarsi ben presto dalla Corte, e ritirarsi nel 1617. in Avignone dove si occupò in iscrivere un libro di controversie sui principali punti della Fede Cattolica. In benemerenza della da lui procurata riconciliazione del Re con la Regina Madre richiamato alla Corte fù nel 1622. creato Cardinale e nel 1624. fù nuovamente stabilito primo Ministro di Stato, e successivamente Capo dei Consigli, e Sopraintendente generale della navigazione, e del commercio di Francia. La di lui prontezza di spirito lo rese superiore ad ogni attacco de' suoi nemici, e il di lui coraggio lo fece vincere ogni più arduo ostacolo sì nell'interno, come al di fuori del Regno, le di cui glorie avendo egli fatte arrivare al maggior grado di elevazione, cadde gravemente malato sull'entrare dell'inverno del 1642., e morì ai 4. di Dicembre dell'anno medesimo nel suo palazzo in Parigi.

nel 1638.; quella della battaglia di Rethel, l'altra rappresentante la partenza d'un' armata con l'equipaggio de'bagagli; numero tredici stampe, compreso il titolo, contenenti l'invenzioni d'amore, e della guerra; la pianta della Città di Theonville assediata dall' armi di Luigi XIII., da ambe le parti della quale vi sono espressi due attacchi di detta città; la veduta in profilo della stessa città di Theonville; la resa di Perpignano con da una parte la veduta dell'armata del Re di Francia; due carte in lungo, l'una rappresentante l'assedio della Roccella, l'altra l'argine di quella; e per tacere di molte altre fra le quali sono commendabili le cinquantadue piccole carte di femmine esprimenti diverse provincie, e vestite a modo delle medesime con una breve inscrizione a ciascheduna d'esse in lingua Francese, e le undici stampe di Mori e Persiani sopra dei cavalli, con belle vedute di paesi, la celebratissima carta dell'assedio di Arras, per incider la quale fù spedito apposta con assai decoroso trattamento dal Cardinale di Richelieu, affinchè potesse con assoluta esattezza esaminare il posto, veder l'adiacente campagna, e in tutto simile al vero disegnare ed esporre alla vista inciso uno spettacolo degno de'suoi talenti, e che tanto interessava la gloria del Re Luigi, e del Cardinale medesimo, che principalmente avea promossa quella guerra, siccome utilissima alla nazione Francese (15). Queste ed altre insigni di

(15) Oltre le sopraccitate carte intagliate da Stefano nel tempo della sua dimora in Francia, sono da annoverarsi ancora le seguenti, cioè la battaglia di Rocroy; la campagna fatta dal Duca d'Anguien nel 1644. per la presa di Filisburg, e di venti altre piazze in Alemagna; la battaglia di Nortlingen guadagnata dal Re nel 1645; otto differenti battaglie ed esercizj militari col titolo istoriato; un libro di 6. fogli dedicato al Marchese di Maulievrier nel di cui titolo è scritto *Pace et bello*; siccome un altro di 19. pezzi col titolo, contenente vari esercizi di cavalleria dedicato al Marchese d'Estissac; 15. Carte compresovi il titolo contenenti una raccolta di diversi pezzi necessarissimi alle fortificazioni, dedicate al Sig. Armando de la Porte; quattro stampe in tondo con marciate di Pollacchi a cavallo; 13. differenti paesi e fantasie dedicate al Marchese di Boisy col titolo *agreable diversitè des figures ec*; 24. piccoli paesi in tondo dedicati al Baron d'Ormelles; un' Araldo dell' armi di Francia con una pompa funebre in lontananza; una Rocca nell'alto della quale sta un Re con figure volanti per l'aria; un Aquila con l'ali spiegate avente una cartella col motto *jamais autre*; dodici cartelle col titolo *Nouvelles inventions des Cartouches*; la coronazione di Clotilde fatta dal Re Clodoveo; sei gran pezzi in largo dove sono le armi del Cardinale di Richelieu, il primo de'quali rappresenta il titolo dove è scritto: *Apertura del Teatro della gran Sala del palazzo Cardinalizio Mirame, Tragicommedia*; la veduta d'un Armata che assedia una Città con gloria d'Angeli in alto, e S. Prospero che la protegge; il frontespizio della Storia del Re di Francia Luigi il Giusto, esprimente un piedistallo, ove sono due schiavi

di lui opere, universalmente tenute in pregio dagli intendenti, ogni di più gli aumentavano il credito, nè v'era alcuno dotato di un giusto discernimento, il quale non augurasse al della Bella fortune migliori, ed all'arte, che ei professava con tanto decoro, maggior lustro ed onore. Dedito egli però soltanto a procurare di meritarsi gli onori, non di mendicargli, e ben lontano dal ricercare quell'aura popolare, che nei giudizj spesso si inganna, nutriva in cuor suo già il desiderio di ritornare in Italia, allorchè un'occasion favorevole gliene avesse somministrati de' plausibili mezzi, e tali da non dover disgustare coloro, che con obbliganti maniere e servigj aveano acquistato un diritto alla di lui riconoscenza. Gli affari di Francia intanto per necessaria conseguenza dell' umane vicende si disponevano a prendere un tutto nuovo aspetto, e la morte del Cardinale di Richelieu che avea procurato a quel Regno il vantaggio dell'esser divenuto arbitro del destino d' Europa; l'inalzamento di Mazzarino (16), uomo di talento, ma, perchè troppo favorito dalla fortuna, azzardoso e violento; la minorità di Luigi XIV. che di quattro anni e mezzo cominciò a regnare sotto la reggenza della Regina Madre Anna d'Austria fece-

f

incatenati, con una piramide; ed altri simili lavori come fregi, armi, scudi, che troppo sarebbe lungo il numerare ad uno ad uno.

(16) Giulio Mazzarini nacque in Piscina nell'Abruzzo ai 14. Luglio del 1602., e fino dai primi anni mostrò uno spirito assai elevato, ed un talento non ordinario. Propostosi di far fortuna si maneggiò sempre con i primarii Signori di Roma, e collegatosi coi Cardinali Sacchetti, e Antonio Barberini, nipote d' Urbano VIII., gli riuscì nel 1634. d'avere un posto di Referendario dell'una, e dell'altra Segnatura, quindi fù dichiarato Vice Legato d'Avignone, e Nunzio Straordinario in Francia, dove non solo si acquistò gran cognizione degli affari, ma entrò pure nell'amicizia del Cardinale di Richelieu, e nella benevolenza del Re Luigi XIII. il quale nel 1641. lo nominò al Cardinalato, lo fece succedere a Richelieu nella Segreteria di Stato, e lo dichiarò per uno degli esecutori del suo Testamento. Nella minorità di Luigi XIV. egli con la Regina Anna governò il Regno, e ne' primi anni vi riescì felicemente, ma in seguito il popolo trovandosi oppresso dalle gravezze, ed i grandi essendo molto gelosi della di lui elevazione, cominciarono a mormorare altamente contro quel dispotismo che e' pareva affettare, e ciò fù il pretesto delle guerre civili che infestarono tutto il Regno dal 1646. al 1652. Per ben due volte fù necessitato in quel tempo a scegliersi un ritiro fuori di Francia, ma nel 1653. ritornò a Parigi, e visse favorito dalla Corte fino al 1661., tempo in cui morì, benchè non oltrepassasse l'anno 59. dell'età sua. Universalmente egli fu più odiato che amato, e vanno attorno molte vite scritte di lui, piene del più amaro veleno contro la sua memoria. Il suo corpo fu magnificamente tumulato nel Collegio delle quattro Nazioni da lui medesimo eretto, e così chiamato perchè istituito apposta per educarvi la gioventù delle quattro Nazioni conquistate sotto il suo ministero.

ro appoco appoco nascere tali torbidi nell' interno del Regno, che in breve tempo si risolverono in aperte terribili divisioni e tumulti. In mezzo al furore delle civili discordie ben felice si chiamò Stefano, che invitato innanzi dal nuovo Cardinal Ministro affine d' esser Maestro nel disegno del piccolo Re, e stimolato ad accettare una conspicua pensione per intagliare tutte le imprese fatte da Luigi XIII., erasi schermito dall' accettare l' impegno, non così tosto vidde che il nome Italiano mal suonava in Parigi per l'odio grande che si portava al Mazzarino, che credè opportuno profittare del tempo, e secondare il proprio desiderio col ritornare alla Patria; giacchè se una volta, mercè l' acquistatasi riputazione universale, erasi potuto liberar dalla morte, avea ben luogo di temere e nuovi incontri e pericoli. Un giorno infatti veduto egli passeggiare per una contrada da una truppa di gente armata che andava in cerca degli Italiani per toglier loro la vita, fù da quella immantinente assalito, e già avrebbe dovuto soccombere alla ferocia di quella masnada, se persone di credito, e che bene lo conoscevano, non avessero a di lui vantaggio protestato che e' non era Italiano ma Fiorentino, e se egli rinfrancato dal favore di quelle non avesse ad alta voce gridato: *Io sono Stefano della Bella*, lo che bastò per arrestare il furore di quella gente che lo investiva con l'armi, ed era al punto di ucciderlo. Un' incontro cotanto critico, e così periglioso obbligò quasi Stefano a rompere ogni indugio per effettuare la già concepita risoluzione, e difatto presa egli la strada di Fiandra passò nell' Olanda (17), e fermatosi per alquanto tempo in Amsterdam, di là giunse, doppo undici anni di assenza, in Toscana, dove il presentimento del suo ritorno avea ripieni di giubbilo i suoi concittadini che amavano di rivederlo colmo di gloria recar nuovo lustro alla sua patria Firenze. Non era essa però quella Città a cui anelava Stefano, ma Roma era l'oggetto de'suoi desiderj, solito dire che non si sarebbe mai trovato contento se non se quando ei fosse potuto vivere a suo capriccio frai ruderi, e i sassi di quella Città, nei cui monumenti antichi ei discuopriva quel tanto che l'arte emu-

(17) Quanto quivi si trattenesse Stefano non è facile a potersi individuare con precisione. Se, come vogliono alcuni, quel libro che si ha di lui di otto vedute e Porti di mare col titolo istoriato, dove fra l'altre cose avvi un Facchino il quale porta una cassa con certa iscrizione esprimente esser quelle vedute dell' Olanda, fù da esso colà intagliato, bisogna supporre che vi rimanesse per qualche non scarso tempo, non ostante la di lui somma speditezza ne' suoi lavori, ancorchè perfetti e finiti.

la della natura può con suo vantaggio trionfare dell' invidia. Le grazie però de' suoi naturali Sovrani l'obbligarono a frenare questo suo trasporto, ed ascritto al servizio del Principe Mattias (18), gran ricompensatore del merito, ed ammiratore non indifferente delle virtù di Stefano, fù necessitato a rimanersi alla Corte, nonostante quella natìa sua repugnanza al di lei fasto, che l'avea fatto rinunziare alle più certe speranze d'avanzamenti e di onori in Parigi. Cedè pertanto il della Bella alle esibizioni con largità e clemenza fattegli da quel Principe, e richiamatosi agli usati suoi studj, che lo disponevano sì felicemente all'immortalità del suo nome, incise più carte, come le due rappresentanti i giuochi della Contadina in tempo di notte a lume di torce, gli otto pezzi di caccie del Cervo, del Cinghiale, dello Struzzo, e d'altri grossi animali; le fonti e vedute della Real Villa di Pratolino, ed una superba stampa in grande per traverso rappresentante le Scienze che prestano omaggio all'arme della Casa dei Medici, per tacere di quelle quaranta celebri carte da giuoco che son certamente degne sia per l'invenzione, sia per il taglio, e disegno della compiacenza degli intendenti. Era già da qualche tempo ritornato in Toscana un giovane della più grande espettativa, nativo d'Oudenard in Fiandra, per nome Livio Mehus (19), il quale per natu-



(18) Nacque il detto Principe figlio del Granduca Cosimo II. e di Maddalena d'Austria nel 1613., e fin da fanciullo cominciò non solo ad amare e coltivare ogni scienza, ed ogni arte bella ed ingenua, ma a proteggere ancora i professori di quelle con l'impegno che fù sempre proprio della sua Famiglia. Dichiarato Generale dell'armi Toscane, e Governatore della Città e Stato di Siena si adoprò sempre per aumentare la gloria della Toscana, fattosi Mecenate di quanti genii o vi sorsero a' suoi tempi, o da altri paesi quà venuti, amarono di trattenervisi. Egli morì in Siena nell'età sua di 54. anni, ma la sera dei 17. Ottobre del 1667. fù portato il di lui cadavere a Firenze per tumularsi nella Chiesa di S. Lorenzo fra gli altri Principi della Casa Reale.

(19) Intorno al 1630. si vuol che nascesse Livio Mehus, uno de' più eccellenti pittori del secolo passato. Le guerre che circa a quel tempo infestavano il di lui nativo paese obbligarono Luigi suo Padre a mutare abitazione, e di fatto si portò a Milano con la sua famiglia, procurando che Livio si instradasse, giusta il suo volere, per la pittura sotto la guida di un certo Carlo Fiammingo, nativo d' Olanda, suo amico. In brevissimo tempo profittò molto l'industrioso, e diligente giovanetto, ma impegnatissimo a voler veder Roma, della cui magnificenza in genere di Belle Arti egli avea sentito tante volte parlare, si determinò d'incamminarsi a quella volta, senza altro avere con sè che pochi suoi lavori, ed un'animo pieno di coraggio. Giunse egli mendicando intanto a Pistoia, dove esibite ad un certo lavorator di liuti, ed altri strumenti a corde, alcune vedute di paesini e di battaglie da sè toccate in penna, affine di avere alcun denaro per vivere, e proseguire il viaggio, queste non sì to-

rale inclinazione al disegno molto si dilettava di toccare in penna alcune figurine all'uso del Callot, e di Stefano medesimo, anzi nelle stesse mani del della Bella venutene alquante fino da quando ei trattenevasi in Francia, le avea riputate opere di mano maestra, per lo chè egli in nulla geloso della abilità di costui, ma anzi molto inclinato a secondare in lui la naturale tendenza al disegno se gli affezionò estremamente, tanto più che il Principe Mattias indotto dall' indole spiritosa del giovanetto ne aveva presa la protezione fino da quando il vide la prima volta che quà venne mendico, ed avea procurato che Pietro da Cortona (20),

sto furon vedute dal Forteguerri, Capitano delle Corazze del Granduca, che altamente le comandò, e prese cura del giovinetto conducendolo in casa propria, indotto dall'indole vantaggiosa del medesimo, che di sè prometteva felicemente. Dovea il Forteguerri tornare però al suo ufizio nel Senese, dove era la sua stazione; per lo chè avvisatosi di raccomandarlo al Princiee Mattias Governatore di quello Stato, il condusse, seco a Siena, e presentatolo a Corte vi fù ricevuto con i più chiari contrassegni di clemenza, specialmente doppo d' aver dati dei non equivoci indizj del suo talento in prove ordinaregli sull' istante da quel savissimo Principe. Parea che tutto concorresse al maggior vantaggio di Livio, il quale era stato dal suo Mecenate affidato anco a Pietro da Cortona, che lavorava allora nelle camere aggiunte al Palazzo Reale de' Pitti, affinchè lo istruisse nella Pittura; ma l' invidia di alcuni cortigiani recandogli molestia lo indusse a capricciosamenre partirsi da Firenze senza neppure avere il minimo riguardo al suo Mecenate, a cui neppur fece la minima parola della mal consigliata sua giovenile risoluzione. Giunto in Piemonte in tempo che non si pensava ad altro che alla guerra, si arruolò nella milizia, onde per più di tre anni lasciato da parte ogni studio, si ridusse finalmente in Milano, desiderando di rivedere i suoi, che amava teneramente, ma incerto ancora della professione a cui darsi per trar da essa il proprio sostentamento. Per gran sua ventura il Principe Mattias riseppe intanto che Livio ancor viveva, perlochè fattolo nuovamente invitare al suo servizio, egli si ritornò in Toscana, dove per consiglio del nostro della Bella applicossi con estremo impegno alla Pittura, in cui divenne eccellente in modo da poter gareggiare coi primi professori dell' arte. Morì in Firenze ai 7. d' Agosto dell' anno 1691. e gli fù data onorevole sepoltura nella Chiesa dei Padri Agostiniani della Congregazione di Mantova, detta S. Iacopo tra' Fossi.

(20) Pietro Berrettini nacque in Cortona l'anno 1596., e naturalmente portato nella sua fanciullezza al disegno, amò estremamente d'applicarvisi, esercitandosi da per se in copiar dalle stampe, o da disegni i soggetti che di mano in mano facevangli più forte impressione. Venutagli quindi l' occasione di veder lavorare Andrea Comodi Pittor Fiorentino, ed invaghito di porsi sotto la di lui condotta, ed istruzione, fece tali ptogressi quali si ammirano in varj luoghi di Roma, e di Firenze, e forse più che altrove nelle celebri Camere del Palazzo de' Pitti da lui dipinte sotto il governo del Granduca Ferdinando II., con i pensieri somministratigli dal Buonarroti il Giovane, di cui abbiamo sopra fatta menzione. Morì in Roma, dove fù molto onorato, nell' anno 73. di

che allora appunto lavorava nelle camere del Palazzo dei Pitti, lo ammaestrasse nei principj della Pittura, a cui sembrava fino d'allora molto portato dal genio. Chiese intanto Stefano al Principe suo Signore facoltà di potere per certo breve tempo tornare a riveder Roma per deliziarsi nella vista di quelle sue amate antichità, ed avuta licenza d'andarvi col giovane Livio, non può ridirsi quanta e qual cura ei ne prese, e come ne' due mesi che il tenne presso di sè gli fece condurre molte belle invenzioni sulla sua propria maniera, che venute in mano del suo Mecenate gli guadagnarono aumento di grazia, e di favore (21). Trai professori delle belle arti raro è che non regni una certa animosità ed invidia per cui gli uni quasi temendo degli altri, e supponendo quasi una degradazione propria l'ingrandimento di quegli; difficilmente si comunicano quei lumi per mezzo de' quali si aumenterebbe la gloria dell'arti medesime. L'appurata virtù di Stefano però non permesse che nel di lui cuore allignassero semi di così inetta e vil gelosia, propria solo di quegli spiriti deboli che non sanno inalzarsi oltre l'odiosa mediocrità, ed unicamente intento a giovare al suo allievo fù sempre fedele scorta al medesimo per guidarlo a quella perfezione a che lo vedea disposto dalla natura. Felici sarebbero l'arti quando i cultori delle medesime trovassero sempre protezione sicura nei grandi, e chi gli dirige nei primi loro passi più alla gloria e celebrità di quelle avesse riguardo, che ai particolari proprj e privati interessi. Ogni secolo in cui non sia mancata la prima, e che i secondi, deposta ogni invidia, abbiano corrisposto alla comune espettazione, conta degli uomini insigni che fissano dell'epoche gloriose nella Storia dell'arti belle e di genio, che tanto onorano l'umano talento, siccome la privazione e di quella e di questi guida insensibilmente il mondo alla più deplorabil barbarie, sotto il cui impero si perde fino la vera idea del bello in sè stesso. Fortunatamente per la Toscana, luogo ove

sua età, vale a dire nel 1669., e fù sepolto nella Chiesa di S. Martino, dove si legge un'assai per lui onorevole iscrizione, ed avvi pure il di lui ritratto al naturale espresso in un busto di marmo.

(21) Una gran quantità di tali studj può vedersi nella R. Galleria di Firenze trai disegni de' più illustri Pittori. La serie poi di studj che Livio fece sull' opere che Pietro da Cortona dipinse nelle stanze de' Pitti fù acquistata già in Firenze dal Sig. Lock cultissimo Cavaliere Inglese, ed esiste nella celebratissima di lui raccolta in Londra. Anco il Sig. Ignazio Hugford possedeva molti disegni e studj del Mehus, ma non si sa ora dove sieno passati unitamente a due bellissime vedute di paesi, dipinte alla sua maniera, degne d'esser avute in sommo pregio per la loro finitezza e perfezione.

preferibilmente ad ogni altro d'Italia tutte le Arti, e tutte le Scienze furono richiamate in vita, in ogni tempo si contarono in copia dei validi protettori di esse, e qualunque elevato ingegno trovò nei Medici incoraggimento, assistenza, ed onore, tre efficacissime molle per cooperare ai progressi dell'umano talento. Nella sua breve gita a Roma il della Bella avea corrisposto pienamente ai desiderj del Principe Mattias, per lo chè tornato in patria (22) fù destinato da lui poco doppo a dovere instruire nel disegno il Gran Principe Cosimo (23) che era giunto a quella età in cui poteva adornare ancor di questo sì pregiabile fregio il Regio suo animo; e con tale impegno si portò nell'onorevole addossatogli impiego, che ben presto si viddero i frutti della di lui assiduità e perizia, nei disegni che usciron di mano di quel giovane Principe, divenuto amante di tutto il bello che offrono le più celebri Scuole d'Italia in genere di Pittura. Le onorificenze però, ed i continui contrassegni di stima, coi quali era distinto Stefano, non lo distolsero punto da'suoi prediletti lavori, anzi nell' Agosto del 1650. essendo accaduto l'attacco del forte di Porto Lungone occupato già dai Francesi, ma valorosamente riacquistato in quel tempo dall' armi Spagnuole, egli, mercè le piante e vedute somministrategli da Dionisio Guerrini (24), incise quella celebre carta esprimente l'assedio e resa di quel Porto, che ei dedicò al Conte d'Ognat Vicerè di Napoli, siccome assistè Livio Mehus nell'incisione di quel-

(22) Il ritorno del della Bella da Roma si vuole che fosse ai primi del 1651., o più probabilmente agli ultimi del 1650., l'anno doppo cioè in cui s'era egli quà restituito dall' Olanda, abbandonata Parigi.

(23) Cosimo figlio di Ferdinando II. e di Vittoria della Rovere nacque il dì 14. d'Agosto del 1642., e successe al Padre nel Governo della Toscana nel 1670. Nella di lui fanciullezza mostrò gran genio per ogni buono studio, e per le Arti belle, nell' amore delle quali si distinse ancora singolarmente ne' suoi viaggi. Morì assai provetto ai 31. d'Ottobre del 1723.

(24) Dionisio Guerrini fu Soldato assai prode, e per lungo tempo militò in Spagna, dove dette non equivoche prove della sua pratica nel disegno, e della di lui esperienza nell' Architettura militare e civile, essendo colà giunto ad essere aiuto del Quartiermastro Generale. Tornato a Firenze contrasse strette amicizia con Stefano, col quale anco spesso trattenevasi in disegnare delle belle invenzioni, finchè non fù poi eletto dal Granduca Maestro di campo del quarto di Prato. Al di lui suggerimento, ed agli aiuti di vedute, di piante e disegni comunicati a Stefano, ed a Livio, si debbono le due carte Bellissime, lavorate all' acquaforte dell' attacco di Porto Lungone, e della città di Piombino, la prima delle quali fu intagliata dal della Bella, la seconda dal Mehus, e due freschissime prove delle medesime possono vedersi nella collezione di stampe esistenti nella Riccardiana, di proprietà del più volte lodato Sig. Canonico Gabbriello.

la stampa in cui espresse l'assedio di Piombino, giacchè egli quantunque dedicato specialmente alla Pittura non avea mai abbandonato quel genio d'inventare, disegnare ed incidere in piccolo sul primo gusto della sua fanciullezza. Lavorò ancora il della Bella in quell'occasione le 94. carte esprimenti capricci, schizzi ed abbozzi a vantaggio dei principianti nel disegno, fra le quali vi sono i rinomati quattro fogli contenenti teste di Cammelli, ed il frontespizio istoriato, dove è un fanciullo che disegna in un'aperta campagna; il Tedeschino che fù buffone di Palazzo figurato a cavallo con effigie somigliantissima; le sei gran vedute marittime di Livorno, fra le quali il celebre Rame della statua del Granduca Ferdinando I. sopra un gran piedistallo, attorno a cui si veggono legati quattro Schiavi gettati in bronzo dal rinomato Pietro Tacca nel 1635.; i quattro Giuochi di carte istoriche, uno de' quali rappresenta la Geografia, l'altro le Metamorfosi, il terzo le Regine, ed il quarto i Regi di Francia, con i respettivi titoli a ciascheduno; numero 12. Caccie intagliate per il Granduca; le sette vedute Teatrali, cioè una decorazione che rappresenta Firenze, la seconda esprimente un bosco, la terza Venere, la quarta il mare, la quinta l'Inferno, la sesta il Cielo, la settima la grotta di Vulcano, invenzioni tutte d'Alfonso Parigi; gli otto rami col titolo di Fregi e Grotteschi, ai quali possono unirsi altre 16. carte contenenti vari ornamenti, fregi, e fogliami, con più i sei gran pezzi, in uno dei quali avvi intagliato il celebre vaso di marmo dell'orto Mediceo in Roma, e gli altri rappresentano vedute d'antiche fabbriche Romane e di Paesi, fatti da lui nel 1656.; il rame rappresentante la Storia di Perillo posto dentro il Toro di bronzo da lui fabbricato, e ricavato dalla Pittura di Polidoro; moltissime carte di rabeschi e teste d'ottimo gusto in piccolo, di grotteschi bizzarri con diversi animali e mostri marini così ben toccati che sono maravigliosi; i Balletti rappresentati in Firenze per il Principe di Toscana in dodici pezzi in largo, sei dei quali furono intagliati da Stefano dall'invenzione di Giulio Parigi (25);

(25) Giulio Parigi cittadino Fiorentino si acquistò nel suo tempo immenso credito non solo nella principale sua professione di ingegnere, ma altresì nelle Mattematiche. Egli fu che sotto Cosimo II. e Ferdinando II. aumentò notabilmente il Palazzo dei Pitti, il quale prima del 1620. non si estendeva più di quella parte di mezzo che presentemente è più alta un piano, col quale sporge sopra le due ale in quei tempi aggiunte, e con suo disegno ordinò molte altre fabbriche, le quali non è quì opportuno il numerare. Ad esso si dee pure il merito di avere in sua casa aperta una scuola, nella quale insegnava con ogni impegno, ed ai nazionali, ed agli esteri l'Architettura civile e Militare,

una raccolta di diversi soggetti per i ritrattisti in numero di 16. carte; Galileo Galilei in atto di mostrar le stelle Medicee a tre donzelle figurate per tre scienze, e moltissime altre stampe (26), che

la Mattematica, e la Meccanica in cui fu eccellente, siccome e' fece conoscere nell' invenzione, ed esecuzione di molte macchine in varie occasioni da lui eseguite perfettamente.

(26) Perchè per quanto ci è dato possa dai curiosi aversi una più esatta lista dell' opere fatte dal nostro Stefano egli è quì da aggiungersi che si hanno incisi da lui i ritratti d' Orazio Gonzalez, di Margherita Costa, del Principe Francesco di Toscana in ovato con Trofei all' intorno, dell' Imperadore Ferdinando II., del Granduca Cosimo, e della Granduchessa Margherita d' Orleans; una carta esprimente una mostra fatta nella Piazza di Vienna, alla presenza dell' Imperatore; due carte con arme gentilizia dedicate alla gloria del medesimo Cesare; due piccole vedute di paesi, in una delle quali avvi un contadino che porta un paniere sulle spalle nell' estremità di un bastone, e nell' altra una persona che porta un fagotto; un piccol soggetto d' una femmina sedente che piange con un giovinetto che le lava i piedi; la prospettiva d' una Chiesa in ovato; un piccol fanciullo con una gran maschera che lo nasconde; una carta con tre fanciulli, uno de' quali ha tre bicchieri, intagliata dall' opere di Guido Reni; i quattro Elementi; due carte per ornamento da ventarole con alcuni versi parte in caratteri, e parte in figure, siccome a modo di indovinelli; il trionfo della morte in lungo; sei tondi con diversi Satiri ed animali; due apparati funebri per la Chiesa di S. Lorenzo, in occasione di morte de' Principi; dodici carte di scudi per armi ed imprese con ornamenti di putti, Sirene, Centauri, ed altri animali; una carta in figura quadrata ornata di cartelle e festoni, con due cavalli, alcuni giovani, ed una femmina in atto di fuggire; le quattro stagioni dell' anno; diverse figure e paesi distinti in otto carte col titolo Istoriato, dove è un uomo in piedi, ed altri che disegnano; altre sedici stampe, in una delle quali avvi un giuoco di fanciulli, ed in un altra quantità di popolo con un cavallo scappato, ed una caccia; due gran tondi ne' quali vi sono espresse due capre; il profilo del Santuario di Loreto con la Vergine fra le nuvole; quattro piccoli pezzi intagliati dall' invenzione di Raffaello da Urbino; il Frontespizio dell' Opere Poetiche del Sig. de Marais impresso da Enrico Gras; quello del Mercurio di D. Vittorio, in cui si veggono Pallade e Mercurio sulle nuvole; l' altro dell' Opere di Scarrone, ove tra l' altre cose v' è figurata una sedia da cui pende un panno con l' iscrizione *aetatis suae* 31., e sulla quale siede un uomo voltato indietro con suo cappello; una stampa con i monti e la stella, arme gentilizia d' Alessandro VII. con molti uomini sapienti che stanno alle falde dei detti monti, e l' iscrizione *Hac iter ad superos*; tre stampe della Storia di S. Gio. Gualberto scritta dal Padre D. Diego Franchi; il frontespizio del compendio delle Meditazioni del Padre Spinola; quello premesso al libro intitolato il *Cosmo*, ovvero l' *Italia trionfante*, ed un parterre per la Tragedia intitolata il *Nino Figlio*. Si hanno ancora di lui molte altre carte di diverse grandezze rappresentanti vari capricci, che troppo lunga cosa sarebbe il descrivere, ma non è quì da omettersi un di lui rame intagliato a bulino rappresentante un uomo in età di 69. anni, senza che se ne sappia il nome, con sotto il seguente distico:

*Exprimit auctoris vultum pictura, sed Auctor*
*Ipse sui vires exprimit ingenii.*

che troppo lungo sarebbe il numerare, ed in tutte queste agevolmente si scuopre dagli intendenti un modello di perfezione per l'incisione in piccolo, preferibile in essa anco al Callot per la gentilezza del suo operare. Le di lui figure in fatti hanno tutte una nobiltà che interessa, ed una bellezza di carattere sorprendente, cosicchè non vi è alcuno fra gli artisti che non l'abbia ammirato, e niuno forse lo ha fino ad ora superato nei suoi capricci pel disegno, per l'invenzione, per la prospettiva, e per la maniera assai spedita e del massimo effetto acquistata nell'uso dell'acqua forte per i tocchi, i quali sono de' più liberi, e de' più pittoreschi che dare si possano. In una parola, giusta l'osservazione del Gori (27), Stefano è nel suo genere ciò che Gherardo Audran fu nel grande, e benchè ne' suoi tagli, i quali sono talora corti, minuti, nè ben distinti fra loro, non siasi punto piccato d'un estrema finitezza, ed abbia anco talvolta trascurati i piedi e le mani delle figure, pur non di meno questa sua negligenza è infinitamente più pregiabile che il troppo ricercato di Bernardo Piccard. La continua nè mai interrotta assiduità di studio e di applicazione però cominciò di tempo in tempo a far sentire nel fisico del della Bella delle considerabili alterazioni, ed al sopravvenire dell'estate dell'anno 1664. andarono queste aumentandosi a segno, che ogni dì più ad una eccessiva debolezza in tutte le membra si aggiungevano de' nuovi assalti alla testa, e dei dolori acerbissimi. Per quanto i medici gli procurassero dei lenitivi e gl' indicassero de' compensi opportuni al suo male, specialmente insistendo perchè si rimuovesse dall'applicare, egli ciò non ostante non sapeva affatto distogliersi, e fu in tal circostanza che egli inventò sei carte di capricci in for-

g

Non è pure da passarsi sotto silenzio quella Carta in cui si vede un Santo Vescovo in aria con la spada in mano in atto di porre in fuga un esercito, rappresentante S Andrea Corsini che disperde le truppe di Niccolò Piccinino, lavoro de' più perfetti che abbia mai fatti Stefano; quella che esprime la veduta di Mercato Vecchio, assai stimata benchè fatta nella sua gioventù; e meritano d'esser pure rammentati tutti quei rami che nelle stampe paiono acquerellati, una serie de' quali fù regalata dal Principe Eugenio al Sig. Mariette, che la teneva per molto cara, e pregevole. Il predetto Signore ammiratore grandissimo di Stefano voleva scriverne la vita, ed in più lettere infatti dirette al Cavalier Gabburri lo richiede di diverse notizie per dar compimento al suo desiderio; ma non so poi se eseguisse quanto e' meditava; o se, come credo, sia rimasto privo d'effetto quel di lui sì degno pensiero.

(27) Vedi *Notizie Istoriche degli Intagliatori*, opera di Gio. Gori Gandellini all'Articolo *della Bella*, da cui ho presi dei non pochi lumi relativamente all' Opere di Stefano, delle quali ho sopra fatta menzione, e che mi erano innanzi ignote, essendo difficil cosa l'averne una completa collezione.

ma ovale, rappresentanti la morte in diverse azioni, cioè in atto di mieter la vita a persone di qualunque stato, sesso, ed età, cosa piena della maggior fantasia, e vivissima per le strane apparenze dei volti tutti spaventosi e terribili; e fra queste una ve n'era in atto di gettare a forza dentro a un sepolcro il cadavere d'un uomo tolto allora dal mondo (28), quando a lui stesso convenne cedere alla violenza del male, e pagare il debito, che ognun contrae fin dalla nascita con l'umana natura, ai 22. di Luglio del 1664., in età di anni 54. e due mesi, non senza grave dolore di chi lo avea conosciuto, e con rincrescimento grande di tutti i Principi della Casa Medici, i quali lo riguardavano come un' oggetto di gran decoro alla Patria, un valido sostenitore dei pregi delle belle Arti, un ornamento singolare della loro Corte (29). Sebbene gli studi assoluti di Stefano fossero rivolti all' intaglio, pure talora imprese anco ad attendere alla pittura, quasi per bizzarria e divertimento, ed in essa tenne una maniera d'assai buon gusto, siccome può ravvisarsi nel Quadro che di lui esiste in una delle Camere del Palazzo Reale de' Pitti, esprimente in tela il ritratto al naturale del Granduca Cosimo III., allora Gran Principe Ereditario, figurato sopra un superbo cavallo (30).

(28) Di queste sei Carte, cinque sole furono compite da Stefano, e la sesta rappresentante la morte che getta il cadavere nel sepolcro, fù terminata da Gio. Batista Galestruzzi discepolo del della Bella, sul medesimo di lui disegno, il quale di presente si trova con più di 90. altri disegni originali del medesimo autore nella collezione del più volte lodato Sig. Canonico Suddecano Gabbriello de' Marchesi Riccardi.

(29) Il Baldinucci ci assicura che nel tempo della sua malattia Stefano ricevè continue visite a nome de' Principi suoi Sovrani, e degli aiuti non piccoli dal Principe Cosimo per più agiatamente provvedere ai comodi della vita, segno dell' alta stima in che era tenuto. Al di lui cadavere fù data onorevole sepoltura nella Chiesa di S. Ambrogio nel giorno consecutivo alla sua morte, ma non gli fù apposta memoria alcuna, come parea se gli convenisse per molti riguardi.

(30) Poche altre cose più ha lavorate Stefano in Pittura, il quale pur v' ebbe ottima maniera, e sarebbe in essa riuscito eccellente, quando vi si fosse applicato con impegno. Egli ne conobbe tutte le bellezze, ed essendo avanzato in età, quasi si dolse di non vi si essere esercitato che di fuga; anzi animando Livio Mehus suo allievo a darsi tutto piuttosto a trattare i pennelli che il bulino, solea mostrarsegli poco di sè stesso contento, e dolevasi di avere occupata la sua vita soltanto in affidare alla carta le lunghe sue fatiche e premure. Ignazio Hugford possedeva già un bellissimo quadretto da lui dipinto a tempera, rappresentante un paese con un Somarello carico, guidato da un villano, assai grazioso; ma non mi è noto dove sia passata una tal' opera, degna certamente della più alta stima per la sua bellezza, e gustosa invenzione. Non si sa che egli si ritraesse altro che in piccolo in quella carta dove incise il celebre vaso del

Fu egli sempre di un carattere dolce, affabile di tratto e manieroso, ed inoltre circospetto e modesto a segno che esigeva rispetto da chiunque il riguardava fino dalla prima sua fanciullezza. Religioso, ma senza affettata ostentazione, fu la delizia d'ognuno che ebbe il vantaggio di trattarlo, e prodigo de' suoi averi spartì con i poveri quel tanto che sopravanzavagli all' onesto suo mantenimento, essendo specialmente usato di recare aiuto a coloro che amavano di darsi alla professione di qualunque dell' arti ingenue, od anco delle puramente meccaniche ed utili alla società. Nella sua prima gita a Roma assegnò a vantaggio della Madre quella pensione che gli aveva accordata la munificenza del Principe D. Lorenzo, contento di vivere colà il meglio che potè con il profitto de' propri lavori. Riconoscente a chi gli aveva procurati beni e vantaggi, largamente corrispose ai benefizi, mantenendone sempre viva la memoria; e doppo il suo ritorno di Parigi avendo comprata una comoda casa in via di Mezzo, non lungi dalla Piazza di S. Ambrogio, che fu la miglior parte della di lui eredità, questa divenne l'albergo di quanti suoi conoscenti venivano dalla Francia, specialmente professori delle belle Arti, i quali amò e riguardò come fratelli; essendo sufficientissima raccomandazione presso di lui, l'aver gusto e talento: mentre lontano egli affatto da qualunque specie d'invidia, solita nascere bene spesso fra i professori d'una medesima arte, rispettò la virtù in chiunque essa a lui si discuoprisse, e le procurò, in quanto gli fu permesso, ricompense, gloria, ed onori.

giardino Mediceo che esisteva in Roma; il Sig. de Stocade però lo ritrasse al naturale in quel quadro che si conserva ancora nel R. Palazzo de' Pitti, e che fù poscia intagliato con assai diligenza da Venceslao Hollar, donde son derivati poi tutti i ritratti che si hanno di questo diligentissimo incisore.

*Fine dell' Elogio di Stefano della Bella.*

# DISSERTAZIONE

## DEL DOTT. GIOVANNI LAMI

### RELATIVA AI PITTORI E SCULTORI ITALIANI CHE FIORIRONO DAL 1000 AL 1300. (1)

Mille e mille volte mi sono tra me stesso maravigliato considerando come e' sia addivenuto che comunemente si creda essere stata nella nostra Italia, e nella Toscana medesima così perduta, e come morta la pittura dal nono, o decimo secolo, che non si abbia di lei vestigio, o molto informe almeno e mostruoso sino al finire quasi del decimo terzo, vale a dire sino ai tempi di *Giovanni Cimabue*, il quale avendo appresa l'Arte da alcuni Pittori Greci venuti a Firenze, introdusse una nuova maniera di disegnare e dipingere, sicchè dipoi a riviver tornò questo Artificio, o perduto affatto, o trascurato in gran parte nei tre secoli divisati. *Giorgio Vasari* però, accreditato Pittore e grande Architetto non meno che eruditissimo Scrittore, ha con la sua autorità data, a mio credere, occasione a questa volgar credenza, e *Filippo Baldinucci* nella sua Apologia per *Cimabue*, e per *Giotto*, ha confermata vie più una tale non ben fondata opinione, amendue sfatando le Pitture e Sculture anteriori a quell' epoca, affine di stabilire il miglioramento della Pittura in quel punto che e' s' eran

(1) Che l' arti della Pittura e Scultura non venissero mai meno in Italia, anco nei secoli che diconsi della barbarie, l'accennarono già il Maffei, ed il Muratori, e più recentemente Monsignor Bottari nelle sue note al Vasari, il Padre della Valle, il Sig. Cavalier Tiraboschi, ed il Sig. Dott. Tempesta nell' Elogio di Giunta Pittore Pisano, inserito nel Tom. I. delle *Memorie Istoriche di più uomini illustri Pisani*, Opera promossa dall'amor patriottico di Monsignor Angelo Franceschi, attuale Arcivescovo di Pisa. Niuno fin quì però l' avea invincibilmente dimostrato con l' ultima evidenza come il Dottor Giovanni Lami, il quale fino dal 1757. aveva messi insieme dei ben considerabili materiali per formare una Lezione Accademica, e tesser la Storia intanto di quegli artefici che le avevano esercitate dal mille al mille trecento. Le di lui molte e varie occupazioni non gli permessero forse il poter dare l' ultima mano a questo suo lavoro, ma riputandolo io interessantissimo ed estremamente opportuno a dar nuovi lumi alla Storia delle Arti, ho creduto bene il produrlo alla luce, riordinandone i mal congiunti pezzi, in modo però da non aggiungere o toglier cosa stata già da lui registrata nelle sue Schede.

proposti. Dalla mala intelligenza adunque delle espressioni di questi due ragguardevoli Autori è senza dubbio nata quella semplice credulità, la quale io in maniera veruna non posso ammettere, per le ragioni che assai forti e convincenti spero tra poco rappresentare. Imperocchè mi son proposto di dimostrare che dal Secolo X. al Secolo XIV. è stata sempre esercitata in Italia la Pittura da Pittori Italiani, e benchè tra loro molti ne fossero rozzi ed inculti, ed assai ignoranti, pure ve ne furono alcuni de' si bravi che con tutta giustizia a *Cimabue* inferiori dir non si possono; e nello stesso tempo anderò toccando ancora qualche cosa de' progressi della Scultura, che ha con la Pittura tanta affinità e convenienza, che il nostro *Michelangelo Buonarroti* molto saviamente affermò essere amendue quelle Arti un'Arte sola (2).

(2) Ciò che il genio sì nella Pittura che nella Scultura, ambedue figlie del disegno, può creare di più nobile, e di più sublime, non debbe essere che l'espressione dei rapporti possibili della natura, de' suoi effetti, e di tutto quel bello ideale, che, nelle due indicate arti, non è che un risultato del bello reale, il qual si rinviene nella natura medesima. Ciò presupposto, ecco veduta chiara la verità del sentimento del nostro immortal Michelangiolo, che siccome eccellente e nell'una e nell'altra, riguardavale come un' Arte sola, sia in rapporto al loro principio, sia in riguardo al loro fine, sebbene i mezzi conducenti alla perfezione loro respettiva non sieno uniformi. In una lettera che Giorgio Vasari scrisse a Benedetto Varchi il quale lo avea interrogato del suo sentimento circa la maggioranza, e difficoltà d'ambedue queste arti, si riscontra un pensiero del Buonarroti quasi simile all'esposto dal Lami. Questa si trova per anche inedita con molte altre in un Codice del Sig. Suddecano Riccardi segnato N. 1024., e scritto di mano del Cavalier Giorgio Vasari Nipote dell'autore; onde non credo cosa fuor di proposito quì il pubblicarla.

„ Il volere, Messer Benedetto mio, „ dimandare a me quello che io inten„ da circa alla maggioranza, et diffi„ cultà della Scultura et Pittura, vor„ rei (per l'animo ch'io ho sempre te„ nuto inverso le sue dotte, et mara„ vigliose azioni far sì, che quello cono„ scesse per il primo servizio da lei ri„ cercatomi) esser' abile a satisfarla. Pri„ ma ne ringrazierei il Cielo per poter„ mi mostrare nel giudizio vostro tale, „ quale Voi di me vi promettete, e „ e non quel che ho io d'essere. Im„ però ritrovandomi io in Roma, dove „ una scommessa si fece fra certi corti„ giani della maggioranza dell'una, e „ dell'altra, rimessono il dubbio in me „ di maniera, ch'io lo conferii con il „ Divino Michelagnolo, il quale dis„ semi per risposta: *Essere un fine me„ desimo difficilmente operato da una par„ te et dall' altra*, ne volse risolvermi „ niente. Pertanto s'io non avessi pen„ sato cascare in disubbidienza nel vo„ stro pregarmi, stimandolo in me co„ modamento, vi avrei mandato un fo„ glio bianco, che voi, come di spiri„ to purgato, et di scienza pieno, la „ sentenzia su vi scrivessi, come di me „ e degli altri giudice migliore. Impe„ rò, per quello che provo in tale ope„ razione, sento questo, che quello che „ più perfettamente si accosta alla na„ tura, quello essere più vicino alla

Sotto nome di Pittura intendo il disegno semplice, e lavoro di contorni, la Pittura adombrata, e co' suoi convenevoli sbattimenti, la Pittura monocrematica, o di un sol colore, come sarebbe fatta con la matita o con l'acquerello; la Pittura a varii

,, prima causa si comprende, e quegli ,, che giovano a essa natura nel con- ,, servarla nelle scienze, o manuali arti, ,, quelle più perfette diciamo essere, ,, come l'Architettura, più della Scul- ,, tura e pittura, più a perfezione si ,, vede i suoi fini attendere. Ma que- ,, sta della Scultura non vi prometto ,, voler parlare, atteso che si appic- ,, cherebbe una lite fra loro et noi, ,, che non si sgraticcerebbe da' nostri ,, pennelli in mille anni. Ma parlando ,, della mia arte et eccellenza di quel- ,, la vi dico, che tutte le cose facili ,, che all' ingegno si rendano, quelle ,, meno artificiose si giudicano essere. ,, Imperò voi stesso volendo vedere l' ,, eccellenza della Scultura, pigliate una ,, palla di terra, et formate un viso, ,, una pecora, alla quale non avrete a ,, fare, dandogli la rotondità, nè lumi, ,, nè ombre, et facto che avrete que- ,, sto piglierete una carta, e con la pen- ,, na, o con quel che vi pare che se- ,, gni, disegnerete il medesimo, e così ,, dintornato l'ombrerete un poco, et ,, de due quello che ha più similitudi- ,, ne di buona forma, quello vi sarà ,, più facile a esercitarlo. Perchè veg- ,, giamo nella professione nostra molti ,, che contornano le cose benissimo, om- ,, brandole le guastano, alcuni male din- ,, tornano, et ombrandole le fanno pa- ,, rere un miracolo. L'Arte nostra non ,, può farla nessuno che non abbia di- ,, segno grandissimo, perchè facciano in ,, un braccio di luogo una figura di sei ,, parer viva et tonda; che la Scultura ,, perfettamente tonda in sè si vede es- ,, sere. Et perchè questo disegno et Ar- ,, chitettura formata nell' idea si espri- ,, me il valore dell' intelletto, nelle car- ,, te che si fanno, dipinggiamo in esse ,, gli spiriti, le vivezze, i fiati, i fu- ,, mi, i venti, le tempeste, le grandi- ,, ni, le pioggie, i baleni, i sereni, i ,, lampi, l'oscura notte, il chiaro gior- ,, no, il sole, e gli splendori di quel- ,, lo: formasi la saviezza delle teste, ,, con le smortezze et lividezze de' vol- ,, ti, variansi le carni, cangiansi i pan- ,, ni, fassi vivere e morire chi vuole ,, la mano dell' Artefice. Figurasi il fuo- ,, co, la limpidezza dell' acque, dassi ,, anima di colore vivente alle imagini ,, de' pesci, e si fan vive vive le piu- ,, me degli uccelli apparire. Che dirò ,, io della piumosità delle barbe, e del- ,, la morbidezza et color loro sì vivi, ,, proprj et lustri dipingere, che più ,, vivi che la vivezza somigliano, che lo ,, Scultore nel duro sasso pelo sopra ,, pelo non può formare? Oime, Mes- ,, ser Benedetto mio, dove mi fate voi ,, entrare? Che quando considero alla ,, divina prospettiva da noi operata non ,, solo nelle linee de' casamenti, colon- ,, ne, cornici, tempj, tondi, dove gli ,, straferi de' paesi si figurano, che ogni ,, ciabattino si vede avere in casa tele ,, fiamminghe per la prospettiva de' pae- ,, si, et colorito vago di quegli, dove ,, il moto che soffiando il vento faccia ,, nella scultura cascare et sfrondare le ,, foglie degli alberi, e dove mai fare- ,, te di rilievo, da che man dotta si sia, ,, una figura che mangiando una mine- ,, stra calda quella, col cucchiaio dalla ,, scodella cavandola fumicando per la ,, caldezza, mi faccia il fiato di quello ,, che volendola mangiare vi soffi per ,, freddarla? Ha la Pittura il lavorare ,, in muro, la tempera, il colorito a ,, olio, che tutti son differenti l' uno ,, dall' altro, sono un arte appartata, e ,, se un pittore disegna bene, e non ad- ,, dopri bene i colori, ha perso il tem- ,, po in tale arte; se ben colorisca e

colori; i disegni fatti per le statue, pe' mezzi rilievi, per l'impronte e coni delle monete, per l'uso dell' Architettura, per le Carte Geografiche e Topografiche, ed altre guise di simil natura. Nel far però la storia della Pittura degli accennati tre secoli mi conviene abbatter prima quanto il *Vasari* ed altri dopo di lui afferma-

,, non abbia disegno, il fine suo è vanissimo; oltre che quando faccia bene queste cose, e non sia prospettivo ,, buonissimo ha fatto poco frutto, e la ,, prospettiva difficilmente tirar si può ,, se il Pittore non sappia qualche cosa ,, d'Architettura, perchè dalla pianta si ,, trae et dal profilo il lineamento di ,, quella. Ha il ritrarre le persone vive ,, di naturale somigliando, che ingannati molti occhi si è visto, e a'dì nostri ,, si è visto come il ritratto di Papa ,, Paolo di Tiziano, esser messo a una ,, finestra al sole alto per verniciare, ,, tutti quegli che passavano credendolo ,, vivo gli facevan di capo, che a sculture non viddi mai far questo, et ,, perchè si è visto che il disegno è padre dell' una e dell'altra, per esser ,, più nostro che loro, atteso che molti ,, scultori eccellentemente operano, che ,, in carta niente non disegnano, et infiniti Pittori che per lucidare un quadro, quello, quando hanno preso i ,, contorni, lo fan parere il medesimo, ,, et perchè se avessero disegno lo potrebbono contraffare medesimamente simile, che per non ci essere, goffi et ,, inetti tenuti sono. Veggiamo Michelagnolo a' dì nostri che a uno squadratore che ha in pratica i ferri, con dire lieva quì, lieva quà, gli ha fatto ,, condurre uno di que' termini che sono ,, alla sepoltura di Giulio II. Pontefice, ,, il quale scarpellino vedendo la fine ,, della figura disse a Michelagnolo che ,, gli aveva obbligo, perchè gli aveva ,, fatto conoscere che aveva una virtù ,, che non sapeva, la qual opera, il giudizio d'un Pittore di disegno grandissimo fatto avrebbe. In somma una minima delle parti della pittura, è un' ,, arte stessa, e tutta insieme è una ,, grandissima cosa; dove io risolvo che ,, pochi, varii et perfetti siano per i ,, tanti capi, che in quella s'hanno a ,, imparare. Risolvendomi che se lo studio et tempo che ho messo a imparare que' pochi di berlingozzi ch'io fo, ,, in un' altra scienza l'avessi messo, ,, credo che vivo canonizzato et non ,, morto saria, tanto più a questo secol ,, d'oggi la vediamo ripiena d'ornamenti nella composizione delle storie che ,, si fanno, nelle quali mi pare che quando un Pittore sia privo dell' invenzione et poesia, dove sotto varie forme ,, conduca gli occhi, et l'animo a stupenda maraviglia sia di grandissimo ,, grado, veggiamo le fughe de' cavalli ,, antichi nelle storie di marmo non avere la fatica, il sudore, la spuma alle ,, labbia, ed il lustro de' peli; non contraffa la scultura i vasi, i velluti, l' ,, oro et l'argento, nè le gioie, le quali ,, a quegli che l'operano perfettamente recano negli ornamenti messi d'oro ,, le belle pitture, come gioie veramente da tutti i belli ingegni in grado, ,, et in pregio per il mondo tenute. ,, Ora VS. Giudichi a suo piacimento, ,, et non guardi quello che ho detto ,, come interessato nell' Arte della Pittura, e stia sana ,, Di Roma. ,,

La maggior riprova poi, a mio credere, dell'affinità e convenienza di queste due arti fra loro si è, che in ogni tempo quegli aumenti di bellezza, o di deformità che si son veduti in una di esse, sono comparsi sempre ancora nell' altra, e quando in un secolo vi sono stati dei Pittori, non vi è pur mancata la Scultura.

fermarono, cioè che se in quei tempi vi furon Pitture o Sculture, queste per lo più furono di Greci Artisti, ed alla Greca maniera. Se ingegno e comodità sono le due principali ragioni onde le belle Arti o crescono in pregio, o si mantengono in fiore, io non vedo che mancasse giammai ingegno agli Italiani, i quali neppure in ciò la cederono ai Greci; nè mancò loro comodità doppo il Secolo X., giacchè, per tacere di infinite altre occasioni, non vi è forse tempo in cui una infinità di Chiese si erigesse dalla Pietà de' Fedeli e de' Principi quanto dal mille al mille trecento. Egli è noto, per non parlar d'altro che della sola Toscana, come in quel giro di tempo fu edificato il Duomo di Pisa, quello di Lucca, di Fiesole, d'Arezzo, e di Siena; fu eretta la Chiesa di S. Miniato al Monte vicino a Firenze, e quella d'Ognissanti per non parlare di molte altre, e come nel Secolo XI. nella Città nostra furono rifatte, e riabbellite la Chiesa di S Lorenzo, quella di S. Pier Maggiore, di S. Felicita, de' SS. Michele ed Eusebio che più non esiste (3), ed altre più che potrei commemorare, se un tal qual limite e brevità non avessi prescritto al mio dire. Ora egli è certo che fin dal Secolo VIII. e IX. essendosi nella Chiesa suscitata l'Eresia degli Iconoclasti o Iconomachi, essa fu condannata dal Concilio Niceno II., il quale obbligò quasi i Cristiani a tenere e venerare le Sacre Immagini nei loro Templi; onde egli è presumibile che in ognuna delle accennate Chiese si ponessero delle Sacre Pitture e Statue, la mancanza delle quali si sarebbe dai più riputata una specie di prevaricazione. Ne mi si dica che le Guerre Civili poterono impedire l'esercizio della Pittura in Italia, perchè se nel tempo che incrudelivano le inique fazioni de' Guelfi, e de' Ghibellini dal 1215. fino a tutto il Secolo XIV., forse non mai sorsero innanzi tanti insigni Pittori e Scultori, per qual ragione si dovrà credere che tali Arti non fiorissero nei tempi a questi anteriori? Lo stesso Filippo Baldinucci non potè a meno di non riconoscere una sì patente verità, e di non confessare che le Sacre Pitture si sono fatte in tutti i



(3) Sulla fondazione o restaurazione delle predette Chiese si possono vedere le memorie riportate dal medesimo Lami nella sua Opera: *Memorabilia Sanctae Ecclesiae Florentinae*, in cui pubblica ancora una quantità non indifferente di antiche carte incognite per l'addietro; il Migliore nella *Firenze illustrata*, il Manni nei suoi Sigilli, il Richa, ed altri che troppo lungo sarebbe quivi annoverare. Circa le Chiese poi dell'altre Città d'Italia, oltre l'Ughelli, son da vedersi gli Scrittori particolari di esse, i quali da più d'un secolo si son dati ogni pena per illustrare ogni avanzo delle loro antichità sì profane che sacre.

tempi (4), ma sopraffatto dalla franchezza del Vasari sognò esso pure che tali opere da forestieri e Greci artisti fossero fatte, cosa giammai non asserita da quegli Scrittori, i quali hanno trattato del rinnovellamento della Pittura ai tempi di *Cimabue*, e di *Giotto*, seppur si eccettui *Cennino di Drea Cennini* da Colle, il quale viveva nel 1375. e parlando di Giotto dice con espressione assai strana e ridicola che e' *rimutò l' arte del dipingere di Greco in Latino*, come se ne avesse fatta una tal qual traduzione (5); ma questo modo di parlare indica piuttosto che si riputasse comunemente la maniera de' Pittori Italiani maniera Greca, che realmente fossero in Italia dei Greci Pittori, dai quali i nostri poi apprendessero la loro arte. Certo che niuno mai fin qui ha potuto ritrovare deliberazione alcuna del nostro Comune, e Consiglio con cui si provi che furono quà chiamati i Greci per dipingere la Cappella de' Gondi in S. Maria Novella, ed a chiunque ben vi rifletta dee fare specie che venuti appena in credito e *Cimabue* e *Giotto*, talmente si eclissò la gloria dei maestri Greci, che dove per tre o quattro secoli avevano dipinto, scolpito, e architettato ogni cosa in Italia, poterono abbattersi, scorarsi e nascondersi tanto, che più di loro non si sapesse alcuna novella. Si esaminino però l' epoche, si confronti la narrazione del Vasari, o per dir meglio di quel buon Frate (6) che somministrò a lui materia per iscrive-

(4) Nelle Novelle Letterarie di Firenze dell' anno 1767. il Lami inserì spartita in più articoli una sua dissertazione, con cui comprova l' uso costante, nè mai interrotto delle Sacre Immagini nelle Chiese sì Orientale che Occidentale, ed in essa esamina primieramente *come, e di che materia si facessero ne' tempi antichi le Immagini Sacre*, ed in secondo luogo *quando si incominciasse nella Chiesa a formarle di tutto rilievo*, assegnando l' epoca di queste al Secolo X. Essa è molto erudita, e può servire ad illustrare una gran parte delle sacre antichità.

(5) Questa maniera d' esprimersi di Cennino è riportata dal Vasari nella vita d' *Agnolo Gaddi*, di cui il Cennini fù scolare. Egli nacque in Colle di Valdelsa, e nella sua gioventù si dette con impegno a studiar la pittura; ma come osserva il detto Vasari, *poichè forse non gli riuscì imparare a perfettamante dipingere*, si pose a scrivere un libro in cui trattò del *lavorare a fresco, a tempera, a colla ed a gomma, ed inoltre, come si minia e come in tutti i modi si mette d' oro*. In esso trattò pure de' Mosaici, del macinare i colori a olio, e parlò ancora di alcuni segreti, i quali dovrebbono esaminarsi da qualcheduno amante delle Belle Arti. L' Autografo d' un tal libro ai tempi del Vasari era in mano di un certo Giuliano Orefice in Siena, ma una copia scritta nel 1437., vivente l' autore, si ha in Firenze nella Libreria Mediceo Laurenziana al Pluteo 78., bisognosa però di riordinazione, per esservi stati alterati alcuni fogli posti fuor d' ordine dal legatore del Codice.

(6) In ambedue le edizioni che il Vasari pubblicò delle Vite de' Pittori fù aiutato da due Religiosi. Nella prima che è quella in due Tomi fatta dal Torrenti-

re tante vite, e vedremo che i da esso immaginati Greci dipingenti in Italia sono affatto ideali e chimerici. Scrive egli che *Giovanni Cimabue* nacque nel 1240., e che da fanciullo portandosi a scuola per apprender le Lettere da un Religioso Domenicano in S. Maria Novella, nel veder lavorare i Greci Pittori, chiamati dal Comun di Firenze, si innamorò della loro arte, e si propose di darsi a quella del tutto. Verisimilmente ciò non potè accadere se non tra il 1240., e il 1260., spazio che tutta comprende la puerizia e adolescenza di Cimabue. Ma la gran fabbrica di S. Maria Novella non fu pur cominciata, giusta la confessione medesima del Vasari, che nel 1278., o 79., avendosi ancor memoria che vi gettò la prima pietra il Cardinal Latino agli 8. d'ottobre, e che tal fabbrica durò quasi pel lungo tratto di circa a 70. anni. Non è verosimile adunque che la Cappella dei *Tornaquinci*, venuta poi molto posteriormente in casa *Gondi*, fosse terminata di fabbricarsi innanzi al principio del Secolo XIV., e probabilmente intorno al 1330, tempo in cui non v'era più bisogno di Greci per dipingerla, nè *Cimabue* poteva più da loro apprendere quella divina arte. Il *Baldinucci* vidde già un tale anacronismo, e contro ogni verisimiglianza inventò che la Cappella de' *Tornaquinci* non fosse fatta nella Chiesa nuova, ma fosse lasciata intatta dalla Chiesa vecchia: cosa che non può dirsi se non da chi non ha considerata la struttura di questa, nè ha esaminata la positura delle Chiese vetuste (7). Non può esser pertanto che Cimabue

*b* 2

no l'anno 1550. lo assistè *D. Miniato Pitti*, Monaco Olivetano, secondo ciò che si legge nel celebre Priorista di *Giuliano di Gio. de' Ricci*, il quale dice: *Io mi ricordo a questo proposito aver sentito dire a D. Miniato Pitti, Monaco Olivetano, che la prima volta che Giorgio stampò quella sua opera, lo aiutò assai*, cosa che fù pure avvertita da Monsignor Bottari nella Prefazione che annesse all' edizione da lui procurata in Roma l'anno 1759. Nella seconda poi, che è quella fatta pure in Firenze dai Giunti nel 1568. in tre Tomi, fù assistito, ed assai aiutato da *D Silvano Razzi* Monaco Camaldolense, e molto amico di Giorgio.

(7) Circa lo sbaglio preso dal Baldinucci nell'asserire che nella demolizione della Chiesa antica di S. Maria Novella, che così pur essa chiamavasi, fosse lasciata in piedi la cappella di cui parla il Vasari, posson vedersi le Osservazioni che giustissime fa il Manni nell' illustrare il primo Sigillo del suo secondo Tomo, riducendo la cosa all'ultima evidenza. Il Richa poi nelle sue Notizie storiche delle Chiese Fiorentine racconta, come desideroso egli di rintracciare una qualche idea dell'antica Chiesa, ne ritrovò un piccolo avanzo nel sotterraneo della Sagrestia in una specie di cappella, ridotta poi ad uso d'Arsenale, e vidde alcun segno dell'antiche pitture a fresco che cuoprivano le pareti, ma guaste in modo da non poter altro comprendere se non che due volte pareano essere state dipinte in tempo diverso. Si veda ancora il Tomo I. dell' Etruria Pittrice.

apprendesse il gusto della Pittura dai Greci che dipingevano in S. Maria Novella, e senza dubbio v'erano già de' Pittori Italiani, dietro ai quali potè egli incamminarsi quand' ei si determinò per tal genere di professione.

Racconta *Leone Ostiense* che *Desiderio* Abate di Monte Casino, il quale poi fu Papa sotto nome di Vittore III., avendo intorno al 1070. fatto fabbricare una sontuosa Basilica, fece venire da Costantinopoli alcuni periti Artefici di Mosaico per far loro adornare quella Chiesa. Vennero essi, fecero egregi Mosaici, abbellirono la nuova fabbrica; ma il saggio Abate ebbe insieme la cura che molti de' suoi giovani apprendessero quell'arte, cosicchè questa rimanesse in Italia, e dagli Italiani si esercitasse. Il medesimo *Leone Ostiense* testifica che lo stesso Desiderio fece apprendere pure ai suoi giovani il lavorare in qualunque maniera tutti i metalli, le pietre, i legni, i gessi, e stucchi, sicchè la statuaria in Italia ebbe in quel secolo notabile accrescimento, unitamente a tutte quell'arti che hanno un'intima relazione col disegno. Nel Secolo XI. infatti v'erano già in Italia e l'arte di ricamare, e l'arte *Plumaria* (8), o vogliam dire di tessere con figure e rabeschi, quali sono le stoffe e gli Arazzi, come ricavasi dal *Ducange*, e dall' Erudito Padre D. Mauro Sarti nel suo libro *de veteri casula*; anzi quella stessa Casula Sacra Veronese, la stimo una gran riprova; perchè non è forse più antica del medesimo

(8) Che sia antichissima l'arte *Plumaria* ne fan chiara testimonianza l' Iscrizione riportata dal Grutero come esistente in Roma che dice:

ARTEMIDORO PLUMARIO CONLEGAE.

Vitruvio Lib. 6. Cap. 7. presso cui si hanno *Plumariorum textrinae*, e *Plumariorum officinae*, Varrone, Prudenzio, e Corippo; e che anco si continuasse nei tempi più bassi non si comprova solo dal Cronico Farfense riportato dal Muratori, e dal Monastico Anglicano, ma *Alano* nel suo *Pianto della natura* dice: *Tunica vero Polymita opere picturata Plumario infra se corpus claudebat virgineum*. Consisteva poi quest'arte, siccome pare, nel tessere ad opera con figure, od anco in ricamo e rapporto di figure sopra il velo e la seta, specie di lavoro chiamato da Eusebio e da Suida πολυμιταρική τέχνη, trovandosi nella Regola di S. Cesario data alle Vergini Cap. 42. *Plumaria et acupictura, et omne Polymitum, vel stragula, sive ornaturae numquam in Monasterio fiant*, e nel Monastico Anglicano: *Amictus de opere Plumario consutus cum nodis auri et argenti*. Molte ricerche potrebbono quì farsi e sulla denominazione data a tale arte, e sul costante uso di essa, specialmente nel fare Arredi Ecclesiastici, ma ciò esigerebbe un troppo lungo ragionamento, nè quì opportuno, dovendosi per ora solo provare che dal mille al mille trecento v'era ancora questo genere di arte che esercitavasi con la scorta e guida del disegno. Si veda il Buonarroti nella sua opera de' *Vetri*.

Secolo XI. Di più ogni popolo e Città d'Italia ebbe quasi in quel tempo l'uso di batter monete sue proprie, nelle quali si vedono figure d'uomini e d'animali, che non sono del tutto dispregevoli; si hanno de' sigilli in cera appesi ai Diplomi e carte pubbliche, rappresentanti e teste d'uomini, e figure intiere, e talora equestri, ragionevolmente fatte, non meno che de' sigilli in metallo, molte forme de' quali si posson vedere appresso il *Muratori*, il *Ficoroni*, e *Domenico Maria Manni*; si hanno finalmente delle Pitture e Miniature colle quali si adornavano i libri, e che si vedono nei Codici Manoscritti in Italia (9) di quell'età. E

(9) Troppo lunga, e forse inutil fatica pe' nostri lettori sarebbe l'accennar quì tutte le pitture e miniature che in una immensa quantità di Codici esistenti in Firenze si posson vedere, e che non mancano d'alcuno indizio sì dell'esser opera d'artefici Italiani, sì dell'essere state fatte nei tre secoli anteriori a Cimabue. Affine però di indicarne alcune ad unico oggetto di giovare a chi desiderasse di sì fatte notizie dirò che del secolo X. abbiamo nella Mediceo-Laurenziana il Codice XXVII. Pluteo XVII., contenente i quattro Evangelii, innanzi a ciascheduno de' quali vi è dipinta a miniatura assai elegante, pel tempo in che fu fatta, l'immagine dei respettivi Evangelisti con l'accompagno de' loro simboli, siccome pure nel fine del medesimo l'effigie del Salvatore, e quella della Vergine Madre; e nella Riccardiana vi ha un Codice del medesimo secolo contenente l'opere di Giulio Cesare, la cui prima lettera è miniata a varii colori, e rappresenta un serpe assai ben disegnato, che si ravvolge in sè stesso, di mezzo a diversi fiori, frondi e sterpi che lo contornano. Del secolo XI possono vedersi il Codice IV. del Pluteo XVII. contenente il Saltero e varie orazioni e preci, in cui si ammirano diversi simboli degli antichi Cristiani, e diverse figure del Salvatore assai vagamente espresse, ed il Codice XXXVIII. del medesimo Pluteo contenente una quantità d'Omelie di diversi SS. Padri, ciascheduna Iniziale delle quali è miniata, e rappresenta alcuna specie d'animali, per tacere di quelle due miniature tratte da due altri Codici della medesima R. Libreria, incise nel Tomo I. dell' Etruria Pittrice, e che quantunque non poco secche e goffe, pure hanno alcune parti che le rendono non dispregevoli. Anco nella Riccardiana tra gli altri Codici scritti in questo tempo ve ne ha uno contenente i SS Libri della Scrittura, in cui al principio della Genesi si vede una pittura esprimente l'opere della Creazione, come la separazione della luce dalle tenebre, la formazione dei luminari maggiori, e di Adamo, e di Eva, e Iddio sedente sopra una nuvola circondata da due cerchi rossi, sembra accompagnato da quella maestà che gli è propria. Del duodecimo secolo poi si ha nella medesima Libreria Mediceo-Laurenziana al Pluteo XII. Codice XXI. l'Immagine di S. Agostino in piedi avente nella mano sinistra un libro, e con la destra alzata in atto di benedire, siccome nel Codice XX. Pluteo XVII. in un Libro contenente quei Vangeli, che si leggono nella Chiesa in varj tempi dell'anno, vi è espressa l'immagine del Salvatore sedente sopra un'elevato soglio, ed avente nella sinistra il Volume dei Vangeli, e con la destra alzata a mo' di chi benedice; coi quali esempi chiaramente si manifesta che in Italia non si perdè giammai l'arte della pittura, e del miniare nei tre secoli controversi.

perciò che spetta alle monete il celebre *Muratori* nel Tomo II. dell' Antichità Italiche parla delle monete di *Adalberto* Duca di Toscana nel 905., e in una carta dell' Archivio delle Monache di S. Felicita di Firenze del 963. si rammentano le monete Fiorentine, che certamente battere non si potevano senza un qualche precedente disegno. Chiunque anzi ha genio di vedere l' impronte delle monete di questi secoli consulti il *Fioravanti*, il *Bellini*, il *Vittori*, l' *Argelati*, il lodato *Muratori*, e molti altri eruditi che delle monete d' Italia hanno scritto, le quali se si confronteranno con le monete Greche di questi tempi medesimi appresso il *Bandurio* e il *Ducange*, si vedranno di disegno differente da quelle, argomento certo ancor esso che i nostri Pittori e Scultori la maniera Greca non seguitavano.

E giacchè della maniera Greca torna quì in acconcio il parlare, mi si conceda il riflettere che il Vasari, più per opportunità di causa che secondo la verità, pretese avanzare che tutte le pitture e sculture anteriori a Cimabue fossero sfatte e cattive, dileggiandole con dire: *erano esse di maniera Greca: Il gusto era Greco;* dalle quali frasi probabilmente nacque allora il proverbio che dice *è fatta alla Greca* per dinotare una cosa malfatta e deforme. Questa foggia di parlare a me sembra non dissimile da quella con cui suol dirsi: la tale Architettura è alla Gotica, benchè i Goti non abbiano mai saputo nulla d' essere inventori d' un genere d' Architettura, che cominciò in Italia e altrove sul finire del secolo XII.; ed il tale è carattere Gotico o Longobardo, quando nè i Goti, nè i Longobardi non ebbero mai un carattere che fosse loro più proprio che de' Latini di que' secoli, come chiaramente ha dimostrato l' eruditissimo Marchese *Scipione Maffei*, favorito in ciò ancora dal celebre *Lodovico Antonio Muratori*. Sono queste tutte falsità nate da errori popolari; perchè in quanto a me ho vedute pitture e sculture veramente Greche fatte dopo il mille, le quali sono assai pregevoli o si riguardi il disegno, o la vivezza e nobiltà de' colori (10). Le miniature Greche del seco-

(10) Circa le pitture Greche, della maniera appunto di cui parla quì il Lami, due pregevoli pezzi possono vedersi nella raccolta di Sacre Antichità, formata non ha molto dall' erudito genio del Sig. Canonico Suddecano de' Marchesi Riccardi, e da me ordinata. Il primo consiste in un Trittico, o vogliasi dire in una specie di Tabernacolo da chiudersi con i suoi sportelli, dipinto tutto con fondo d' oro, e disposto con varie divisioni a rappresentare diverse Sacre figure. Nella divisione superiore della parte di mezzo si vede il Divin Salvatore dipinto in faccia, in aria assai maestosa, con sopra le sigle ῑc ὁ xc, cioè Ἰησος ὁ χριστος, avente la destra alzata in atto di benedire, e nella sinistra un libro aperto in

lo XI. che si vedono nei Codici manoscritti della Sacra Scrittura, tanto nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana, quanto in quella

cui si legge in cifra il principio del Vangelo di S Giovanni cioè ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος. Alla destra del Redentore v'è espressa l'immagine della Vergine Madre in profilo, cuoperta da un velo scuro nella Testa e nelle Spalle, dove si veggono rilucere due stelle in oro, e innanzi al volto si leggono le sigle ΜΡ ΘΥ, cioè Μήτερ Θεοῦ, siccome dalla sinistra si vede pure in profilo l'Immagine di S. Giovanni Battista, che in un bacile porta in mano la propria sua testa, e v'è in cifra l' Epigrafe ὁ ἅγιος Ἰώαννης ὁ Βάπτιστης. Nei due spartimenti inferiori rappresentanti quasi due colonnati si veggono le immagini dei dodici Apostoli, ciascheduno dei quali è distinto con l' iniziale del respettivo nome, e fra essi vi sono delle teste assai significanti. Procedendo poi innanzi a considerare le espresse figure nello sportello destro si ravvisa in alto un Angelo, figura intiera di faccia, con la destra armata di spada che e' tiene alzata al destro braccio sopra cui si leggono le cifre M. A. vale a dire Μίχαηλ Ἀρχάγγελος, e sotto vedesi un animoso guerriero a cavallo che, in atto di correre con la lancia, ammazza un spaventevole drago che è in terra, e dagli attributi che lo accompagnano, non meno che dall' iscrizione soprapposta si comprende rappresentarvisi un S. Giorgio. Due Santi Vescovi in abito Pontificale alla Greca son situati nel più alto del secondo sportello, il primo de' quali è distinto con le cifre ὁ ἅγιος Νικο, probabilmente Νικόλαος, quello forse distinto col nome di *Mistico*, e che morì Patriarca di Costantinopoli nel 930., e di cui si può vedere il Bollando ai 15. di Marzo, il secondo è un Giovanni, leggendosi chiaramente la sigla Ιῶ, ma son consunte dal tempo le altre cifre dalle quali si sarebbe potuto comprendere il preciso nome di tal S. Vescovo, che è forse quello di Trimetunte in Cipro, di cui si parla nel Menologio ai 16. di Giugno. A basso poi si vede un Santo a cavallo armato di asta, e dalle sigl, che vi si veggono chiare, pare che si debba leggere ὁ ἅγιος Δημήτριος, di cui gli storici Ecclesiastici nostri non fan parola, ma è quello stesso probabilmente del quale si fa menzione nel Triptico Greco Mosco illustrato dal Passeri nell'appendice al Tom. III. del Tesoro dei Dittici commentati dal Gori. Dalla foggia della Pittura, e dalla forma delle sigle e dei caratteri ognuno può agevolmente argomentare che questo Sacro monumento e sicuramente dell' XI. Secolo, del qual tempo è pur l'altro di cui ho promesso parlare.

Questo, che con la sua forma dà manifesto indizio d' essere stato parte di un dittico, è circondato all' intorno a modi cornice da una sottil lamina di metallo dorato, e lavorato a Cesello con eleganza e maestria, ed in tre diversi spartimenti rappresenta varie figure. Nella superior parte si scuoprono due Serafini in atto di adorare la Divinità, ed in un' ovato inferiore si veggono sedere a mensa i tre Angeli che apparvero già ad Abramo, e furono da lui ricevuti in ospizio, come si ha nel Cap. XVIII. della Genesi. Il maestoso volto di quello che siede in mezzo, come circondato all' intorno di gloria, e che stende la destra mano ad un calice ha in tutto la sembianza d' un Salvatore, ne ciò dee recar maraviglia, mentre per lungo tempo, nella Chiesa Greca specialmente, è invalsa l' opinione che uno di questi Angeli fosse il Redentore medesimo, ma vi si oppone S. Agostino, seguitato in ciò dalla maggior parte dei Latini Interpetri scrivendo nel libro 16. Cap. 29. della Città di Dio: *Angelos autem fuisse scriptura testatur, non solum in hoc Genesis libro, ubi haec gesta narrantur, verum etiam in Episto-*

della nostra Badia (11) ed altrove, sono forse migliori di quelle di Oderigi da Gubbio, e di Franco da Bologna che fiorirono sul principio del secolo XIV., e che son celebrati dal nostro Dante. Appresso i Sigg. Marchesi *Riccardi* vi sono alcuni Dittici Greci

*la ad Hebraeos*, *ubi cum hospitalitas laudaretur*: per hanc, *inquit*, etiam quidem nescientes hospitio receperunt Angelos. Il terzo spartimento poi ci offre ad osservare cinque Santi figura intera col nimbo in Testa lavorato in lamina di metallo dorato, due dei quali sono vestiti d' Abito Vescovile; quello di mezzo tiene l' incensiere nella destra, e gli altri due che son situati alla sinistra sembrano vestiti d' abito monacale, ed hanno ambedue in mano un ruotolo spiegato il primo, chiuso il secondo, ma non mi è stato possibile l' indagare con certezza a quali Santi Vescovi e Monaci appartengano individuatamente si fatte immagini, che, pel tempo in cui furon dipinte, son certamente tali da non invidiare i tempi di Cimabue e di Giotto, e senza dubbio migliori.

(11) Quanto ai Codici delle due nominate insigni librerie siccome contenenti delle greche miniature assai pregevoli non posso non rammentare il bellissimo Evangeliario scritto nel Secolo X, del quale parla il Montfaucon nel suo Diario Italico Cap. 25., e che esiste nella Badia de' nostri Monaci Benedettini, in cui si ammirano otto Tavole miniate con fondo d' oro, quattro delle quali rappresentano i respettivi Santi Evangelisti, la quinta il Divin Salvatore sedente in Trono con da un lato la Vergine Madre, e dall' altro il S. Precursore Giovanni, la sesta la Crocifissione, la settima il Signore risorto, e l' ottava l' emissione dello Spirito Santo, degne tutte d' essere diligentemente osservate per il lavoro. E' anco singolare una Catena inedita di Padri Greci sui quattro Profeti maggiori scritta nel Secolo XI., ed esistente nel Pluteo V. Codice IX. della Mediceo-Laurenziana delle cui miniature dette già al pubblico un saggio il Cel. Sig. Canonico Bandini nel Tom. I. del suo Indice de' Greci Codici alla pag. 128. riportando incisa l' Immagine di Geremia in atto di ricever da Dio la sua inspirazione. Anco il Codice 23. Plut. VI. della medesima Biblioteca Mediceo-Laurenziana contenente un Evangeliario Greco, pure del Secolo XI., ci offre non solo le immagini dei quattro Evangelisti, ma quasi tutte le operazioni di Gesù Cristo descritteci da essi, vagamente miniate ai loro respettivi luoghi; e per tacere di molti altri basta osservare il Codice 38. del Pluteo V. contenente tutto intiero il Pentateuco, e i libri di Giosuè, de' Giudici, e di Ruth, per convincersi dello stato in cui erano le arti dipendenti dal disegno presso dei Greci dopo il mille. In esso il libro della Genesi è preceduto da una tavola distinta in cinque spartimenti per rappresentarvi l' universale Creazione. Nel primo in fatti e secondo di essi si vede il divino Artefice, a cui fan corona diverse schiere d' Angeli, sedente maestoso in Trono separare la luce dalle tenebre; nel terzo si scuopre la divisione dell' acque dalla terra, nel quarto la formazione del Cielo, e nel quinto apparisce la terra tutta gaia e feconda ridere per l' amenità delle valli, per l' ineguaglianza dei monti, e per la fertilità delle giovani piante già cariche di maturi frutti. La seconda Tavola ci presenta agli occhi la vista del Firmamento, e si veggono signoreggiare con la loro luce il Sole e la Luna, siccome la terza in due diversi spartimenti ci offre la vista del mare ripieno tutto di guizzanti pesci, e della terra tutta variata dalla moltiplice diversità d' animali d' ogni genere, e la quarta ferma il nostro pensiero col rappresentarci la creazione del Maschio e della Femmina, la pura e sincera gio-

d'avorio che hanno bassi rilievi assai stimabili, e vi è un basso rilievo esprimente un S. Stefano in Bronzo, parimente Greco, il quale è assai bello (12), e per quanto si può giudicare, con la loro antichità non oltrepassano il mille. I Greci artefici dunque non furono si rozzi e goffi, quali ce gli vuol far credere il Vasari, che forse mai non vidde l'opere loro, giacchè quelle che ci rimangono appresso gli amanti di tali antichità non hanno certo che invidiare a *Giovanni Cimabue*.

Ma tornando al proposito, fermato da me che ne' tre secoli dopo il mille non tutti i Pittori e Scultori in Italia erano Greci, ma molti, ed i più erano nostri Italiani, siccome pure che non tutte le pitture e sculture fatte dai Greci in quell' età erano deformi e mostruose, vediamo ora quali memorie ci restano de' Pittori e Scultori che in quei tempi fiorirono, e dell'opere loro. E per rifarmi dal secolo XI. sui principi di quello abbiamo il celebre Crocifisso di S. Miniato al Monte che inclinò la testa a S. Gio. Gualberto, dipinto in tavola, che si conserva in oggi nella Chiesa di S. Trinita (13). Egli è il vero che non se ne sa



condità dei quali nello stato d'Innocenza, e la luttuosa loro situazione dopo il peccato si rendon sensibili allo spettatore nelle tavole sussecutive. Un qualche erudito Artista potrebbe su tali ed altri Codici fare delle opportune osservazioni per ischiarire molti punti che sono ancor controversi nella Storia della Pittura, il cui gusto fu sempre in ragione della cultura di spirito che si ebbe nei secoli diversi del mondo.

(12) Su questo bellissimo avanzo di Sacra Antichità che ancora esiste nella citata raccolta Riccardiana, della quale spero in breve di dare alla luce un' esatta descrizione, scrisse già il Lami un' erudito commentario che inserì nelle Novelle Letterarie di Firenze l'anno 1743. alla colonna 418., ed il Gori nel Tomo III. dei Dittici vi fece alcune nuove osservazioni, supponendo che avesse servito già in antico ad uso di coperta d'alcun sacro libro, e forse degli atti Apostolici. Lo stesso Gori illustrò ancora, come proprio della medesima raccolta, una parte di un Dittico in Avorio rappresentante S. Pietro, e S Andrea fratelli Apostoli esaminata prima di lui dal Cel. Monsig. Foggini nell' esercitazione XX. *De Romano D. Petri itinere et Apostolatu*, ed il Passeri con molta erudizione nell'Appendice al Tesoro de'Dittici del Gori illustrò quell'altro singolar monumento, in cui è espressa la passione dei SS. Quaranta Martiri nell'acqua ghiacciata, opera per l' artefice della massima difficoltà, ma eccellentemente da lui tirata a fine in modo da far vedere apertamente quanto fiorisse l'arte della scultura in Grecia nel secolo XI. Moltissimi altri monumenti di simil natura, ed esistenti nella precitata raccolta potrei quì rammentare, e fra questi una singolarissima Croce Stazionale in avorio che in piccoli spartimenti tutte le più memorande gesta e misteri del Salvatore rappresenta, ma eccederei troppo quella brevità che quì si richiede, e non farei che confermare con nuovi esempj l'asserzione del Lami, che non ha bisogno di prove ulteriori.

(13) Di questa antichissima Immagine del Salvatore ne parlano tutti gli Scrit-

l'autore; si sa però che quella Chiesa fu rifatta ed abbellita nel 1013.; ed appunto lo stesso Vasari, facile a contradirsi, scrive nel proemio delle sue vite che sul cominciamento di questo secolo la Pittura riacquistò qualche cosa, e cominciò da indi in poi a crescere a poco a poco il disegno in Toscana, ed il miglioramento di quest'arte. *Luca* Fiorentino in fatti soprannominato il *Santo*, il qual si vuole che molte Immagini della Vergine dipingesse, e che al finire di questo secolo appartenga, fece la Pittura della Madonna dell'Impruneta, come si narra in un'antica Leggenda esistente nella Riccardiana, e da me pubblicata con le stampe (14); e, come anco innanzi avvisai con l'autorità di *Leone Ostiense*, in Italia v'erano de' giovani Monaci che l'arte del Mosaico avevano appresa, ed esercitavanla lodevolmente. Che se alle sculture di questo secolo si rivolga l'attenzione noi troveremo la statua del nostro Signore in marmo che è nella facciata della Chiesa di S. Iacopo, e S. Egidio dell'Altopascio, che sicuramente non è dispregevole, benchè l'altre due statue laterali non sieno della bellezza medesima, come si può vedere ne' rami che di queste antichità feci fare, e che pubblicai nella quarta parte del mio Odeporico. Così il Volto Santo di Lucca, benchè abbia del terribile, pure non è volto mostruoso e malfatto, e sono passabili le sculture lavorate intorno al 1061. sotto il Portico della Cattedrale di S. Martino nella medesima Città di Lucca; sebbene quelle fatte posteriormente da Niccola Pisano sieno molto migliori. Anco i bassi rilievi che si vedono nella facciata inferiore della Basilica di S. Zeno in Verona fatti da due Scultori, uno de' quali si chiamò *Gulielmo*, l'altro *Niccolò*, e che si vogliono lavorati sul finire di questo secolo, fanno chiara testimonianza

tori della Vita di S. Gio. Gualberto, ed il Lami nelle sue Memorie della Chiesa Fiorentina crede che fosse fatta fare da Ildebrando Vescovo di Firenze che adornò, ed in gran parte rifece la Chiesa di S. Miniato sul principio del secolo XI. La traslazione di tal Sacro Monumento alla Chiesa Abbaziale de' Monaci Valombrosani, detta di S. Trinita, fù fatta nel 1671. per rescritto del Granduca Cosimo III., ed in tale occasione ne fù fatta un'esatta descrizione da Ferdinando Tacca, che di commissione del Principe la visitò, e ci fece intanto sapere che la pittura è sulla tela riportata con colla sull'asse, ed è molto guasta per la lunghezza del tempo dal petto in giù. Chi ama di vedere più estesamente la suddetta relazione consulti il Richa che la riporta quasi per intiero nella seconda Lezione sulla Chiesa di S. Trinita.

(14) Vedasi il Tom. XII. dell'Opera intitolata *Deliciae Eruditorum* ec. in cui è riportata la predetta Leggenda, dove si nomina espressamente questo Luca Fiorentino pittore, autore di quell'Immagine, e si osservino le note appostevi dal Lami.

che la Scultura si esercitava con lode in Italia da Artefici Italiani. Non starò quì a parlare delle monete battute in Italia in questo tempo, nè dei sigilli che in copia si trovano, perchè ognuno può vedergli presso i soprannominati autori *Argelati*, *Vittori*, *Bellini*, *Muratori*, *Manni* ed altri, che di proposito hanno parlato di sì fatte cose (15); e venendo a ciò che riguarda il secolo duodecimo dico che in Verona si ha un'iscrizione che testifica qualmente il Chiostro del Monastero di S. Benedetto fù dipinto nel 1123., come si legge appresso il Bracciolini; ed in Bologna v'è la Madonna detta di S. Luca, che fù là trasferita nel 1160. Leggendovisi in essa *Opus Lucae Cancellari*, e certamente non credo d'andare errato supponendo che quel *Luca* pittore il quale la fece sia il medesimo nostro *Luca Santo* di Firenze, che fosse figlio d'uno nominato *Cancelliero*, nome che usava allora in Toscana; poichè la pretesa traslazione da Costantinopoli non par vera, ed è infatti onninamente destituta di prove (16). In Firenze poi nella Chiesa di S. Tommaso eravi un antico Quadro all'Altare rappresentante il Santo, dipinto nel 1191. da un tal *Marchesello* Pittor Fiorentino, siccome afferma il Migliore, e intorno a questi tempi furono fatti i Mosaici in S. Paolo di Roma, probabilmente dagli allievi di quei Monaci stessi che appresero l'arte dai Greci, fatti venire a Monte Casino dall'Abate *Desiderio*. Che se di pari passo vanno tra loro le Belle Arti, la Scultura crebbe in bellezza ed in proprietà nel duodecimo secolo, e troviamo infatti che nel 1152. *Buono* Scultore ed Architetto lavorava con molta riputazione in Ra-

*i* 2

(15) Per convincersi della qualità del lavoro nei metalli effigiati e in questo secolo, e ne' due posteriori non vi è che osservare i musei degli eruditi, nei quali si incontrano sigilli assai bene incisi e Monete battute in Italia con diligenza maggiore di quelle coniate in Grecia nel tempo stesso. Fra quelle battute in Roma e dai Papi e dal Popolo Romano, come pure fra quelle dei diversi Principi e Città libere, se ne ammirano alcune che non invidiano certo qualche età posteriore al ristoramento dell'Arti. E' celebre il Fiorino d'oro fatto coniare dalla nostra Repubblica Fiorentina nel 1252., siccome, oltre molti altri Scrittori, narra il Villani, ed appena questo cominciò ad aver corso fra l'estere genti fece conoscere e la di lei ricchezza, e la perizia de' suoi cittadini nell'Arti.

(16) Di questa antica Pittura, e della volgar credenza che essa sia opera di S. Luca l'Evangelista si hanno bellissime osservazioni del Lami in una sua Latina Dissertazione per anche inedita esistente nella Riccardiana, diretta nella prima parte a ricercare *se nel primo secolo della Chiesa si permettesse il culto delle sacre Immagini*, e nella seconda parte a provare che *S. Luca Evangelista giammai non fece pitture*. L'erudizione di che abbonda questo scritto è sorprendente, e degna certo del più illustre filologo dei tempi prossimi ai nostri.

venna (17), e nel 1166. fece la Chiesa di S. Andrea di Pistoia, nell'architrave della cui porta scolpì molte figure; e *Buonanno* Scultore e *Guliermo* fondarono e fecero nel 1174. il Campanile di Pisa, ed il medesimo *Buonanno* gettò nel 1180. non senza sua lode, e con molta maestria la regia porta di bronzo di quel Duomo; siccome un tal *Martino* nel 1178. terminò il bel Campanile di S. Zeno Maggiore di Verona. Molte altre di sì fatte memorie comprovanti il mio assunto si potrebbono quì da me riportare, quali sono i Mosaici che adornano la Cupola di S. Maria in Trastevere, ed altre immagini dirimpetto alla Sagrestia di quella Chiesa, come narra il Platina, ed il Musanzio, ma a sè mi richiama il secolo terzodecimo, in cui crescono semprepiù le testimonianze certe de' Pittori, e degli Scultori Italiani.

Nella Chiesa de' PP. Domenicani di Siena v'è un Quadro d' una Vergine lavorato nel 1221. da un tal Guido Pittore Senese sotto del quale si legge la seguente Iscrizione:

*Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis,*
*Quem Christus lenis nullis velit angere poenis*
*Anno Domini MCCXXI* (18).

Nel 1224. poi *Diotifeci* Priore della Chiesa di S. Maria Maggiore di Firenze col consenso del suo Capitolo vendè una Casa posta in Campo Corbolini per pagare un debito a Maestro *Fidanza* Pittore, come si ha da una carta del nostro Archivio Capitolare di quell' anno, e nel seguente anno 1225. Frate Iacopo da Turrita Francescano lavorò il mosaico della Scarsella dietro l' Altar Maggiore

(17) Da un qualche avanzo d'un antico basso rilievo che tuttora conservasi nel Duomo di Ravenna, sotto cui si legge chiaramente *Bonus F.* rilevasi che *Buono*, del quale non si sa nè la Patria, nè la condizione, è un individuo affatto distinto da *Bonanno* Pisano, lo che da alcuno pare siasi voluto a bella posta confondere.

(18) Il rame fatto su questo quadro si può vedere nel Tom. I. dell' Etruria Pittrice al Num. III. preceduto da una spiegazione, in cui si dice esser dipinto a tempera con fondo d'oro sulla tela riportata sopra una tavola di legno. Questa è per lo più la maniera di dipingere di quei tempi, sebbene si trovino anche delle pitture a olio, e a vernice. Monsignor Bottari nelle Giunte alle note del Primo Tomo del Vasari rammenta un'altro quadro di Guido rappresentante pure una Vergine, e dice che esisteva a suo tempo nell' Oratorio della Compagnia di S. Bernardino in Siena. Il medesimo celebre Prelato nello stesso luogo rammenta pure un *Diotisalvi* pittore, anch'esso Senese di quel tempo, lo che maggiormente comprova l'asserzione del nostro autore diligentissimo nelle sue ricerche

del nostro S. Giovanni, come c' insegna l'Iscrizione seguente che vi fù apposta:

*Annus, Papa, tibi nonus currebat, Honori,*
*Ac, Federice, tuo quinctus Monarcha decori*
*Viginti quinque Christi cum mille ducentis*
*Tempora currebant per saecula cuncta manentis:*
*Hoc opus incoepit lux Mai tunc duodena*
*Quod Domini nostri conservet gratia plena.*
*Sancti Francisci Frater fuit hoc operatus*
*Iacobus in tali prae cunctis arte probatus.*

Del medesimo *Iacopo* da Turrita sono pure i mosaici fatti in Roma nella Chiesa di S. Giovanni in Laterano, e nella Basilica Liberiana circa quello stesso tempo; e nel 1236. era in Firenze un Pittore chiamato Bartolommeo, come si ha da una carta del predetto Archivio Capitolare. Nel medesimo anno inoltre *Giunta* Pittore Pisano dipinse un' Immagine del Crocifisso nella Chiesa d' Assisi per ordine di Frate *Elia* che vi volle il suo ritratto con questa epigrafe:

*Frater Elias fecit fieri.*
*Iesu Christe pie*
*Miserere precantis Eliae.*
*Giunta Pisanus me pinxit*
*Anno Domini MCCXXXVI.*
*Indictione nona.*

E tal Pittura che è molto bella e ben fatta è stata incisa in rame e ripottata nel *Magazzino Toscano* di Livorno (19). Si ha certa notizia inoltre che nel 1240. furono fatti da Toscani Artefici i mosaici della Chiesa di S. Iacopo di Pistoia, e intorno al 1260.

(19) Molte notizie di *Giunta* possono vedersi nel sopraccitato di lui Elogio fatto dal Sig. Dott. Ranieri Tempesta, ed ancor più nelle annessevi note In esse l'autore riporta molti documenti comprovanti il medesimo assunto del Lami, e vi si possono conoscere e nomi d'artefici, e lavori dell'arti che prima ci erano ignoti. Alcuno noterà forse in questo Scrittore troppo entusiasmo, ed impegno in certi luoghi per avvantaggiare il credito degli Artisti Pisani sopra quello che giustamente possono vantare i celebri Artefici figli d'altre città di Toscana, ormai stabilito presso tutte le colte nazioni; ma si possono ben perdonare certi tratti di penna forse un poco avanzati, a chi sente amore per il decoro della propria Patria, che esige da noi ogni riguardo.

furono fatte delle pitture che in parte ancora si vedono nella parete esterna della Compagnia del Bigallo in faccia al Tempio di S. Giovanni in occasione della Canonizzazione di S. Pietro Martire (20), fondatore di quella Compagnia, e *Niccolò* Pisano nello stesso tempo vi pose le tre Statuette che tuttora si ammirano in tre distinte nicchie sopra del primo arco, rappresentante l'una la B. Vergine, alla cui sinistra v'è S Repatata, e alla destra S. Pier Martire (21), e certamente non son dispregevoli; siccome le dette pitture sono d'una miglior maniera di quella di *Cimabue* medesimo. Anco la celebre Pittura della Vergine Annunziata dall' Angelo che si venera nella nostra Firenze par fatta non molto doppo che nacque l'ordine de' Servi nel 1233., e nel nostro bellissimo Tempio di S Giovanni si veggono i mosaici fatti da *Andrea Tafi*, che molto lavorò in tale Artificio finò dall' anno 1240. (22), epoca appunto della nascita di *Cimabue*, secondo il Vasari; oltre di che si sa che intorno al 1260. fioriva *Margheritone* d'Arezzo pittore, scultore, ed architetto, che molta laude ed approvazione riportò in quest' Arti (23). Che se vorrò favellare degli scul-

(20) Della accennata Compagnia può vedersi il Richa, il quale riporta molte notizie relative al di lei principio, e variazioni. Quanto alle pitture che vi furono fatte, come si crede, prima del 1260., o in quel giro di tempo, queste rappresentano due celebri fatti di S Pier Martire avvenuti in Firenze nel tempo che si combatteva a mano armata l'eresia dei Patarini, siccome narra fra gli altri il Lami nelle sue *Lezioni Toscane*, e la maniera della pittura supera in bellezza ed in proprietà qualunque altra di quel tempo, senza eccettuar neppure lo stesso Giunta, non che Cimabue.

(21) Il Vasari, e l'elogista Pisano del celebre Architetto, e Scultore *Niccola* dicono che un *S. Domenico, ed un altro Santo* pongono in mezzo e fan corona alla Beata Vergine, ma dagli attributi che accompagnano quelle due Statue si comprende che l'una rappresenta S. Pier Martire, e l'altra S. Reparata, già titolare della nostra Chiesa Principale. Chi ama di avere ulteriori notizie sì di *Niccola*, che di *Giovanni* Pisani veda le *Memorie Istoriche di più uomini illustri Pisani* Tomo I., ed il citato Vasari nella loro vita.

(22) Donde il Vasari desumesse che *Andrea Tafi* lavorò i mosaici di S Giovanni unitamente ad *Apollonio* Greco non sò rinvenirlo. Una tal'arte già si esercitava in Italia da Artefici Italiani prima assai che nascesse il Tafi, nè si ha alcuna notizia altronde di questo Apollonio. Nell' Etruria Pittrice Tom. I. N IV. si riporta in rame un' immagine della Vergine con numero quattro Santi in atto di venerazione, e superiormente due Angeli, e vuolsi che sia Opera del *Tafi*. Nè il Vasari, ne il Baldinucci parlano punto dei di lui lavori di Pittura; e non so se una certa somiglianza di volti che si vuol trovare nella Tavola addotta con quella de' Mosaici di S. Giovanni possa aversi per sufficiente autorità, e riprova per accertarla come opera d' Andrea.

(23) Di Margheritone si veda il Vasari, il quale ne scrisse la vita, ed in essa ci dà ancora notizia di molti di lui lavori in pittura assai stimabili, specialmente a piccole figure, nelle quali e' vuole che siavi molto miglior maniera

tori io trovo che nel 1216. *Marchionne* Arretino scultore e architetto fece la fabbrica della Pieve d'Arezzo, e ne adornò con figure e sculture la bella facciata; che poco dopo fece il busto in marmo d'Onorio III. Sommo Pontefice, il quale lo somigliava al naturale, e adornò di figure in rilievo il fianco di *S. Petronio* di Bologna (24). Egli nel 1221. fece il disegno delle nostre Chiese di *S. Salvadore* del Vescovado, e di *S. Michele Berteldi*, siccome nel 1225. *Niccola* Pisano imprese in Bologna a fare in marmo la sepoltura di *S. Domenico* adornata di molte figure, e lodata pure dallo stesso Vasari. Opere del medesimo artefice sono pure la Chiesa di *S. Zeno* di Pistoia, l'accrescimento del Duomo di Volterra, il Pergamo di S. Ciovanni di Pisa, e quello del Duomo di Siena tutto istoriato, nè si dee tacere come intorno al 1229. *Fuccio* architetto e scultor Fiorentino rifece la Chiesa di S. Maria Soprarno (25), e di poi scolpì il Sepolcro della Regina di Cipro mirabilmente istoriato per situarsi nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi.

Ed ecco confermato con gli esempi istorici la mia fissata proposizione, cioè che dal mille fino ai tempi in cui fiorì *Cimabue*

che nelle grandi. Loda egli ancora la di lui perizia nella scultura, e commenda soprattutto la Sepoltura da lui fatta di Papa Gregorio nel Vescovado d'Arezzo con il ritratto di quel Pontefice al naturale in marmo, opera stimata la migliore che uscisse dalle sue mani.

(24) Anco di Marchionne Arretino ci dà molte notizie il Vasari nella vita d'Arnolfo, e parlando della Pieve d'Arezzo ci dice che in quella fabbrica eretta, come si ha da un'iscrizione appostavi, nel 1216. fu assai copriccioso nella varietà dell'invenzione. Lo stesso autore parla pure del Ritratto fatto da lui di Onorio III., dei Bassi rilievi della Chiesa di S. Petronio, e d'altre di lui opere. Circa questo Architetto e Scultore si dee pur vedere la Relazione di Giovanni Rondinelli, e le note annessevi, che pongono in chiaro molte cose di lui e specialmente come Marchionne non fece già la fabbrica, ma soltanto la Porta della Pieve d'Arezzo.

(25) Da un'antica iscrizione che ancor si legge sopra la porta che dà ingresso alla Casa una volta Parrocchiale, contigua ed annessa alla Chiesa di S. Maria Soprarno si vuol nata la vecchia, ma erronea tradizione del rifacimento e restaurazione della predetta Chiesa. L'iscrizione porta FUCCIO MI FECI, e molti antiquarj supposero che per errore del tempo invece di *Feci* si dovesse leggere *Fece*; ma *essa*, scrive Monsig. Bottari in una nota alla Vita di Niccola e Giovanni Pisani scritta dal Vasari, *accenna che ivi si nascose uno, che trovatovi dalla corte del Bargello di notte si finse ladro per non vituperare una gentildonna, alla cui posta stava quivi, poichè Fuccio era un famoso ladro*, come si ha dal Dante Infern. Cant. 24. Nasce ora dubbio assai ragionevole perciò se mai esistesse il Fuccio rammentato dal Vasari come Architetto, e Scultore non mediocre del Secolo XIII., sebbene anco il Baldinucci tale lo voglia, *e può essere*, continua Mons. Bottari, *ma non per quella iscrizione*. Vedi anco il Richa.

vi furono in Italia sempre Pittori e Scultori Italiani che non lasciarono mai perire arti sì belle, e se molti rozzamente e goffamente l'esercitarono, ve ne furono però alcuni che molto laudabilmente vi lavorarono, e forse con maniere le quali quelle di *Cimabue* non invidiano. Molti e molti più ne avrei io potuti arrecare, se non avessi cercata la brevità, per lo che rimetto i curiosi di sì fatte notizie a Monsignor *Ciampini*, al Marchese *Scipione Maffei*, al *Biancolini*, ed altri che di tali antichità hanno fatta special ricerca. Non pretendo però con questo di derogare in nulla al meriro del lodato *Cimabue*, e del egregio e laudatissimo *Giotto*, i quali meritano bene d'essere considerati come introduttori d'una più bella maniera di disegnare, di colorire, di dipingere, e d'imitare il vero della natura, onde successivamente la pittura a tanta eccellenza e perfezione è arrivata, che è quello che in sostanza hanno preteso l'erudito *Giorgio Vasari*, e il diligente *Filippo Baldinucci* (26).

(26) A torto si accusano e di mala fede e d'invidia i due celebri Scrittori *Vasari e Baldinucci*, quasi che per esaltare i primi introduttori d'una nuova maniera di dipingere presso di noi, quali furono e *Cimabue* e *Giotto*, abbiano inteso di sminuire, o tacere con malizia gli altrui metiti e pregi. Le lodi che essi profondono anco agli esteri Artefici loro noti sono un ben sufficiente argomento per provare che non sono stati, come si vuol loro imputare, eccessivamente idolatri della nazione a cui appartenevano per ragione di nascita, *e non è da maravigliarsi*, scrivea Monsig. Bottari, *che parlino amendue più de' Pittori Toscani, che di quegli d' altre nazioni, perchè di questi avevano, e potevano avere più notizie*. Che se e nell'uno e nell' altro si incontrano talora degli sbagli sia di Cronologia, sia di fatti, egli è mestieri il rammentarsi che e' non è cosa facile l'andare immune da essi per chi, senza traccie anteriori, o molto equivoche almeno, si apre una strada quasi nuova per illustrare le opere degli Artefici, e per instruire con notizie istoriche il mondo circa ai progressi dello spirito umano nelle Belle Arti, che tanto onorano l'umana natura.

**F I N E.**

# TRATTATO DELLA PITTURA

## DI

## LIONARDO DA VINCI.

I. IL giovane debbe prima imparare prospettiva; poi le misure d'ogni cosa; poi di mano in mano imparare da buon maestro, per assuefarsi a buone membra; poi dal naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi vedere un tempo l' opere di mano di diversi maestri; poi far abito di mettere in pratica, ed operare le cose imparate.

II. Lo studio de' giovani, i quali desiderano di far profitto nelle scienze imitatrici di tutte le figure dell' opere di natura, debbe essere circa il disegno accompagnato dall' ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate.

III. Noi conoschiamo chiaramente che la vista è delle più veloci operazioni che sieno, ed in un punto vede infinite forme; nientedimeno non comprende se non una cosa per volta. Poniamo caso tu, lettore, guardi in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai quella esser piena di varie lettere: ma non conoscerai in quel tempo che le lettere sieno, nè che vogliano dire; onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a voler aver notizia d' esse lettere. Ancora se vorrai montare all' altezza d' un edifizio, converratti salire a grado a grado, altrimenti fia impossibile pervenire alla sua altezza. E così dico a te che la natura ti volge a quest' arte, se vuoi aver vera notizia delle forme delle cose, comincierai dalle particole di quelle, e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria, e nella pratica la prima. E se farai altrimenti, getterai via il tempo, o veramente allungherai lo studio. E ti ricordo che impari prima la diligenza che la prestezza.

IV. Molti sono gli uomini che hanno desiderio ed amore al disegno, ma non disposizione, e questo fia conosciuto ne' putti, i quali sono senza diligenza, nè mai finiscono con ombre le loro cose.

V. Non è laudabile il pittore che non fa bene se non una cosa sola, come un' ignudo, testa, panni, o animali, o paesi, o simili particolari, imperocchè non è sì grosso ingegno, che voltatosi ad una cosa, e quella sempre messa in opera, non la faccia bene.

VI. La mente del pittore si debbe del continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure degli obietti notabili che dinanzi gli appariscono, ed a quelle fermare il passo, e notarle, e far sopra esse regole, considerando il luogo, le circostanze, i lumi, e l'ombre.

VII. Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza. Il pittore dee studiare con regola, e non lasciar cosa che non si metta alla memoria, e vedere che differenza è fra le membra degli animali, e le loro giunture.

VIII. Il pittore debbe essere universale e solitario, e considerare ciò che esso vede, e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti delle specie di qualunque cosa che egli vede, facendo a similitudine dello specchio, il quale si trasmuta in tanti colori, quanti son quegli delle cose che se gli pongono dinanzi; e facendo così ti parrà che sia una seconda natura.

IX. Quello non fia universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura: come se ad uno non piacessero li paesi, perchè stima che sieno di semplice investigazione, e come disse il nostro Botticello, che tale studio era vano, perchè col solo gettare una spugna piena di diversi colori a un muro, essa lasciava in detto muro una macchia, dove si vedeva un paese. Egli è ben vero che si vedono varie invenzioni di ciò che l' uomo vuol cercare in quella, cioè teste d' uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli, boschi, e simili cose, e fa come il suono delle campane, il quale si può intendere che dica quello, che a te pare. Così, ancora che esse macchie ti diano invenzione, esse non t' insegnano finir alcun particolare, e questo tal pittore fece tristissimi paesi.

X. Tu pittore, il quale vuoi essere universale, e piacere a diversi giudizj, farai in un medesimo componimento che vi siano cose di grand' oscurità, e di gran dolcezza d' ombre, facendo però note le cause di tali ombre e dolcezza.

XI. Quel pittore che non dubita, poco acquista; quando l'opera supera il giudizio dell' operatore, esso operante poco acquista; e quando il giudizio supera l' opera, essa opera mai non finisce di migliorare, se l' avarizia non l' impedisce.

XII. Il pittore dee prima assuefar la mano col ritirar disegni di buoni maestri, e fatta detta assuefazione, col giudizio del suo precetto-

re, debbe poi assuefarsi col ritrar cose di rilievo buone con quelle regole che del ritrar rilievo si dirà.

XIII. L'abbozzar dell'istorie sia pronto, ed il membrificare non sia troppo finito. Sta con attenzione solamente a' siti d'esse membra, le quali poi a bell'agio, piacendoti, potrai finire.

XIV. Ricordo a te, pittore, che quando per tuo giudizio, o per altrui avviso, scuopri alcun'errore nell'opere tue, che tu le ricorregga, acciocchè nel publicar tal opere, tu non pubblichi insieme con quelle l'ignoranza tua. E non ti scusare da te medesimo, persuadentoti di restaurare la tua infamia nella succedente tua opera, perchè la pittura non muore mediante la sua creazione, come fa la musica, ma lungo tempo dura, ed il tempo darà testimonianza dell'ignoranza tua. E se tu ti scuserai d'avere a combattere con la necessità, e di non aver tempo a studiare, e farti vero pittore, non incolpare se non te medesimo, perchè solo lo studio della virtù e pasto dell'anima e del corpo. Quanti sono li filosofi che sono nati ricchi, e perchè non gli impedissero le ricchezze, le hanno lasciate.

XV. Niuna cosa e che più c'inganni che il nostro giudizio in dar sentenza sulle nostre operazioni, e più ti varranno i biasimi de'nemici, che degli amici le sentenze, perchè gli amici sono una medesima cosa con teco, e così ti possono col loro giudizio ingannare.

XVI Non resterò di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benchè paia piccola, e quasi degna di riso, nondimeno e di grand'utilità a destar l'ingegno a varie invenzioni, e questa e: se riguarderai in alcuni muri imbrattati, o pietre di varj mischi, potrai quivi vedere l'invenzione e similitudine di diversi paesi, diverse battaglie, e atti pronti di figure, strane arie di volti, e d'abiti, e infinite altre cose; perchè nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni.

XVII. Ancora ho provato essere di non poca utilità, quando ti trovi allo scuro nel letto, andar con l'imaginativa ripetendo li lineamenti superficiali delle forme per l'addietro studiate, o altre cose notabili di sottile speculazione: ed a questo modo si confermano le cose comprese nella memoria.

XVIII. Quando vorrai far buono ed utile studio, usa nel tuo disegnare di fare adagio, e giudicare infra i lumi quali e quanti tengono il primo grado di chiarezza; e così infra l'ombre, quali sieno quelle che sono più scure che l'altre, ed in che modo si mescolano insieme, e la quantità, e paragonare l'una con l'altra, ed i lineamenti a che parte s'indrizzino, e nelle linee quanta parte vi debba essere per l'uno e per l'altro verso, e dove o più o meno evidente, e così larga o sottile, ed in ultimo che le tue ombre e lumi sieno uniti senza tratti o segni, a uso di fumo: e quando avrai fatto l'uso e la mano a quella

diligenza, ti verrà fatta la pratica presto, che tu non te ne avvedrai.

XIX. Certamente non deve ricusare il pittore, mentre ch' ei disegna o dipinge, il giudizio di ciascuno, perchè noi conoschiamo che l' uomo, benchè non sia pittore, avrà notizia delle forme dell' uomo. s' egli è gobbo, se ha gran bocca, o gran mano, s' egli è zoppo, od ha altri mancamenti. E se noi conoschiamo gli uomini poter giudicare l'opere della natura, quanto maggiormente potranno giudicare i nostri errori?

XX. Quello che si dà ad intendere di poter riserbare in sè tutti gli effetti della natura, s' inganna, perchè la memoria nostra non è di tanta capacità: però ogni cosa vedrai dal naturale.

XXI. Il pittore dee cercare d' essere universale, perchè gli manca assai dignità, se fa una cosa bene, e l' altra male: come molti che solo studiano nell' ignudo misurato, e proporzionato, e non ricercano la sua varietà, perchè può essere un uomo proporzionato, ed esser grosso, e corto, e lungo, e sottile, e mediocre, e chi di questa varietà non tien conto, fa sempre le sue figure in stampa, il che merita gran riprensione.

XXII. Facil cosa è all' uomo che sa, farsi universale, imperocchè tutti gli animali terrestri hanno similitudine di membra, cioè muscoli, nervi, ossa, e nulla si variano, se non in lunghezza, ovvero in grossezza, come sarà dimostrato nell' anatomia. Degli animali d'acqua, che sono di molta varietà, non persuaderò il pittore che vi faccia regola.

XXIII. Quelli che s' innamorano della pratica senza la diligenza, ovvero scienza, per dir meglio, sono come i nocchieri ch' entrano in mare sopra nave senza timone o bussola, che mai non hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debbe essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida, e porta: senza quella niente si fa bene, così di pittura, come in ogni altra professione.

XXIV. Un pittore non dee mai imitare la maniera d' un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura; perchè essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si dee ricorrere ad essa natura, che ai maestri, che da quella hanno imparato.

XXV. Quando hai a ritrarre dal naturale, sta lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai, e farai, che quando tu ritrai, o che tu muovi alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai, qualunque cosa si scontra per la dirittura della principale linea.

XXVI. Nota bene nel tuo ritrarre, come infra l'ombre vi sono ombre insensibili d' oscurità e di figura, e questo si prova per la terza, che dice, che le superficie globulente sono di tante varie oscurità e chiarezze, quante sono le varietà dell' oscurità e chiarezze che gli stanno per obietto.

XXVII. Il lume da ritrarre di naturale vuol' essere a tramontana,

acciò non faccia mutazione: e se lo fai a mezzo dì, tieni finestre impannate, acciocchè il sole illuminando tutto il giorno non faccia mutazione. L'altezza del lume debbe essere in modo situata, che ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra, quanto è la sua altezza.

XXVIII. Le figure di qualunque corpo si constringono a pigliar quel lume nel quale tu fingi essere esse figure: cioè se tu fingi tali figure in campagna, elle son colte da gran sommità di lume, non vi essendo il sole scoperto; e se il sole vede dette figure, le sue ombre saranno molto oscure, rispetto alle parti alluminate, e saranno ombre di termini espediti, così le primitive, come le derivative, e tali ombre saranno poco compagne de' lumi, perchè da tal lato allumina l'azzurro dell'aria, e tinge di sè quella parte ch'ella vede; e questo assai si manifesta nelle cose bianche: e quella parte ch'è alluminata dal sole, si dimostra partecipare del colore del sole, e questo vedrai molto speditamente, quando il sole cala all'occidente, infra i rossori de' nuvoli, sicchè essi nuvoli si tingono del colore che allumina: il qual rossore de' nuvoli, insieme col rossore del sole, fa rosseggiare ciò che piglia lume da loro: e la parte de' corpi che non vede esso rossore, resta del color dell'aria; e chi vede tai corpi, giudica che sieno di due colori: e da questo tu non puoi fuggire, che mostrato la causa di tali ombre e lumi, tu non le facci participanti delle predette cause, se nò l'operazione tua è vana e falsa. E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vegga di fuora; questa tal figura avrà l'ombre sfumate, stando tu per la linea del lume, e quella tal figura avrà grazia, e farà onore al suo imitatore, per esser lei di gran rilievo, e l'ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocchè quivi sono l'ombre quasi insensibili, e la cagione sarà detta al suo luogo.

XXIX. Il lume tagliato dall'ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato, onde per fuggir tale inconveniente, se farai i corpi in campagna aperta, farai le figure non alluminate dal sole, ma fingi alcuna quantità di nebbia, o nuvoli trasparenti, essere interpositi infra l'obietto ed il sole, onde non essendo la figura dal sole espedita, non saranno espediti i termini dell'ombre con quelle de' lumi.

XXX. Quando ritrarrai gl'ignudi, fa sempre di ritrargli interi, e poi finisci quel membro che ti par migliore, e quello con l'altre membra metti in pratica, altrimenti faresti uso di non appiccar mai bene le membra insieme: e non usar mai far la testa volta dove è il petto, nè il braccio andare come la gamba: e se la testa si volta alla spalla destra, fa le sue parti più basse dal lato sinistro che dall'altro; e se fai il petto infuori, fa che voltandosi la testa sul lato sinistro, le parti del lato destro sieno più alte che le sinistre.

XXXI. Colui che ritrae di rilievo, si debbe acconciare in modo ta-

le, che l'occhio della figura ritratta sia al pari di colui che ritrae.

XXXII. Abbi un vetro grande come un mezzo foglio di carta reale, e quello ferma bene dinanzi agli occhi tuoi, cioè tra gli occhi e quella cosa che tu vuoi ritrarre, e poi ti poni lontano con l'occhio al detto vetro due terzi di braccio, e ferma la testa con un instrumento, in modo che non la possi muovere punto. Dipoi serra o cuopriti un occhio, e col pennello, o con il lapis, segna su'l vetro quello che di la appare, e poi lucida con la carta tal vetro, e spolverizzandola sopra una carta buona, dipingela, se ti piace, usando bene di poi la prospettiva aerea.

XXXIII. I paesi si debbon ritrarre in modo che gli alberi sieno mezzi alluminati, e mezzi ombrati: ma meglio è farli quando il sole è mezzo occupato da' nuvoli, che allora gli alberi s'alluminano dal lume universale del cielo, e dall'ombra universale della terra, e questi son tanto più oscuri nelle lor parti, quanto esse parti sono più vicine alla terra.

XXXIV. A questo lume di notte sia interposto il telaio, o carta lucida, o senza lucidarla, ma solo un interfoglio di carta sottile cancelleresca, e vedrai le tue ombre non terminate.

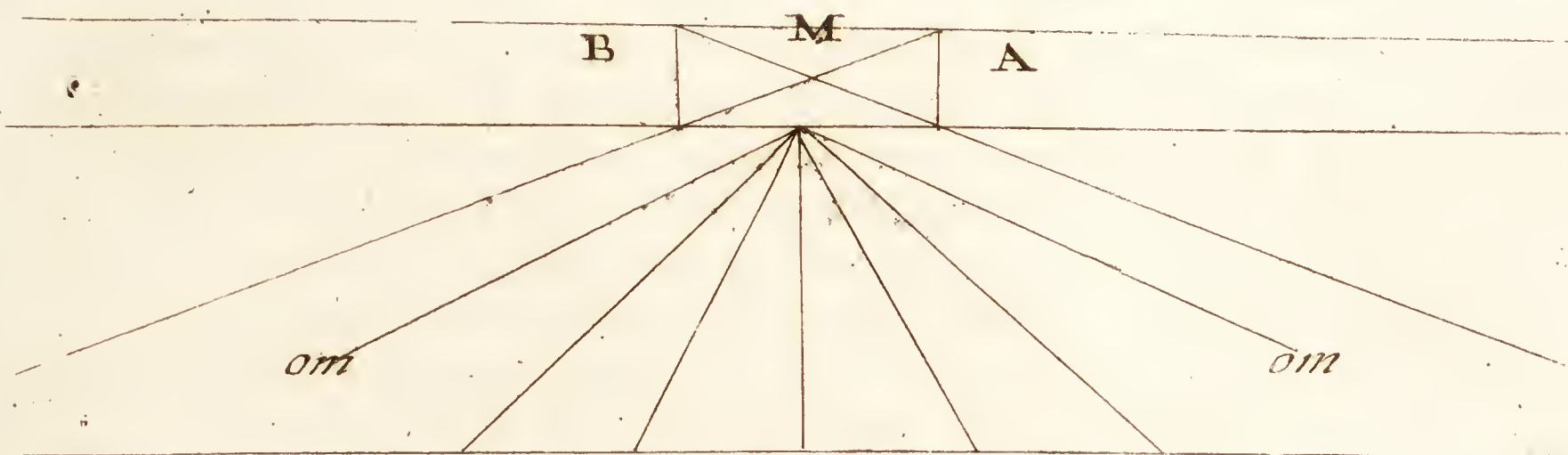
XXXV. Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiugne ai visi di quelli che seggono nella parte di quelle abitazioni che sono oscure, che gli occhi del riguardante vedono la parte ombrosa di tal viso essere oscurata dall'ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che gli dà lo splendore dell'aria: per la quale aumentazione d'ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibili: e di questa tale rappresentazione e aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza.

XXXVI. Questa abitazione vuol'essere scuoperta all'aria, con le pareti di colore incarnato, ed i ritratti si facciano di estate, quando li nuvoli cuoprono il sole: o veramente farai le pareti meridionali tant' alte, che i raggi riflessi non guastino l'ombre.

XXXVII. Sempre il pittore deve considerare nella parete, la quale ha da istoriare, l'altezza del sito dove vuole collocare le sue figure, e ciò che egli ritrae di naturale a detto proposito, e star tanto con l'occhio più basso che la cosa che egli ritrae, quanto detta cosa sia messa in opera più alta che l'occhio del riguardante, altrimente l'opera sua sarà reprobabile.

XXXVIII. Usa di tenere in mano un filo con un piombo pendente, per poter vedere gli scontri delle cose.

XXXIX. Dividi la testa in dodici gradi, e ciascun grado dividi in 12 punti, e ciascun punto in 12 minuti, ed i minuti in minimi, ed i minimi in semiminimi.

XL. A B Sia la finestra, M sia il punto del lume; dico che in

qualunque parte il pittore si stia, che egli starà bene, purchè l'occhio stia infra la parte ombrosa e la luminosa del corpo che si ritrae: il qual luogo troverai ponendoti infra il punto M, e la divisione che fa l'ombra dal lume sopra il corpo ritratto.

XLI. Il lume grande e alto, ma non troppo potente, sarà quello che renderà le particole de' corpi molto grate.

XLII. Quel pittore che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e così gl'interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta. Però ogni pittore dee guardare quella parte che ha più brutta nella sua persona, ed a quella con ogni studio far buon riparo.

XLIII. Quel pittore che avrà cognizione della natura de' nervi, muscoli, e lacerti, saprà bene, nel muover un membro, quanti e quali nervi ne siano cagione, e qual muscolo sgonfiando è cagione di far scortire esso nervo, e quali corde convertite in sottilissime cartilagini ravvolgono e circondano detto muscolo: e non farà come molti, che in diversi atti sempre fanno di mostrare quelle medesime cose in braccia, schiene, petti, ed altri muscoli.

XLIV. Grandissimo difetto è del pittore ritrarre, ovvero replicare i medesimi moti, e medesime pieghe di panni in una medesima istoria, e far somigliar tutte le teste l'una con l'altra.

XLV. Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proporzione laudabile; oltre di questo far misurare sè medesimo e vedere in che parte la sua persona varia assai, o poco da quella antedetta laudabile: e fatta quella notizia dee riparare con tutto il suo studio, di non incorrere ne' medesimi mancamenti nelle figure da lui operate, che nella persona sua ritrova: e con questo vizio ti bisogna sommamente pugnare, conciossiachè egli è mancamento, ch'è nato insieme col giudizio: perchè l'anima maestra del tuo corpo è quella che è il tuo proprio giudizio, e che vo-

lentieri ella si diletta nell'opere simili a quella, che essa operò nel comporre il tuo corpo: e di quì nasce, che non'è sì brutta figura di femmina, che non trovi qualche amante, se già non fusse mostruosa, e in tutto questo abbi avvertimento grandissimo.

XLVI. Grande errore è di quei pittori, i quali ritraggono una cosa di rilievo a un lume particolare nelle loro case, e poi mettono in opera tal ritratto a un lume universale dell' aria in campagna, dove tal' aria abbraccia ed illumina tutte le parti delle vedute a un medesimo modo; e così costui fa ombre oscure dove non può essere ombra; e se pure ella vi è, ella è di tanta chiarezza, che è quasi impercettibile: e così fanno i riflessi, dove è impossibile quelli esser veduti.

XLVII. Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura de' corpi, e loro particole; la seconda è il colore contenuto da essi termini.

XLVIII. La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè nella proporzionalità delle parti infra di loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e nel movimento appropriato all' accidente mentale della cosa viva che si muove.

XLIX. La proporzione delle membra si divide in due altre parti, cioè in egualità, ed in moto. Egualità s'intende, oltre alle misure corrispondenti al tutto, che non mescoli le membra de' giovani con quelle de' vecchi, nè quelle de' grassi con quelle de' magri, nè le membra leggiadre con le inette e pigre: ed oltre a questo che non facci ai maschi membra femminili in modo che l' attitudini ovvero movimenti de' vecchi non siano fatti con quella medesima vivacità che quegli de' giovani, nè quegli d' una femmina come quegli d' un maschio: facendo che i movimenti, e membri d' un gagliardo siano tali, che in esse membra dimostrino essa valetudine.

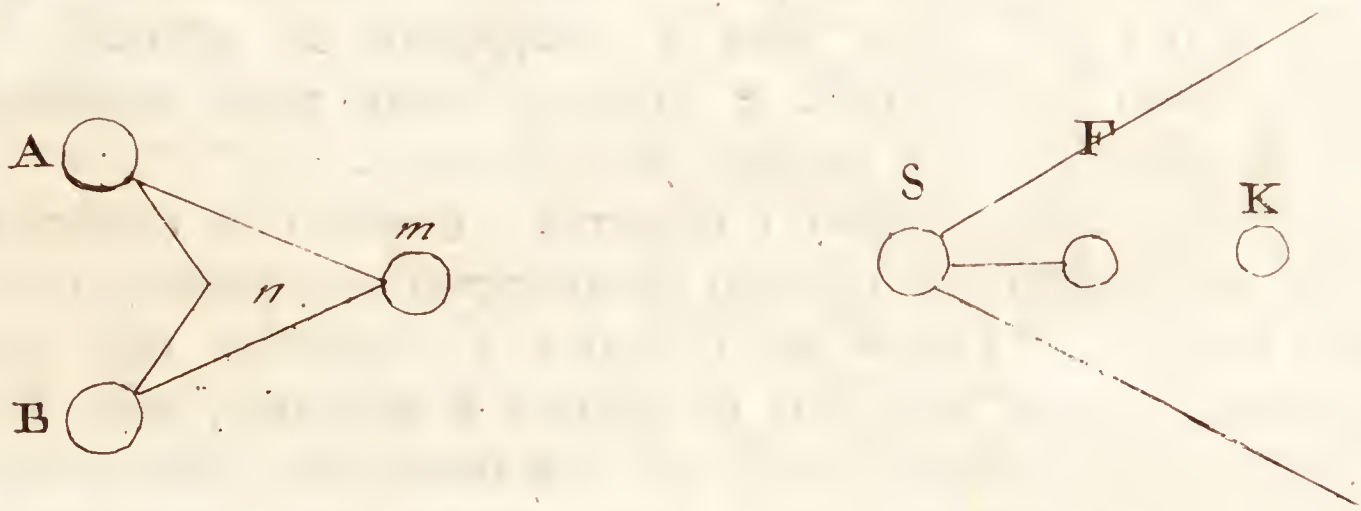
L. Le figure degli uomini abbiano atto proprio alla loro operazione in modo che vedendole tu intenda quello che per loro si pensa o dice, i quali saranno bene imparati da chi imiterà i moti de' mutoli, i quali parlano con i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia, e di tutta la persona, nel volere esprimere il concetto dell' animo loro. Nè ti ridere di me, perchè io ti ponga un precettore senza lingua, il quale ti abbia ad insegnar quell' arte che egli non sà fare; perchè meglio t' insegnerà egli coi fatti, che tutti gli altri con parole. Dunque tu, pittore, dell' una e dell' altra setta, attendi, secondo che accade, alla qualità di quegli che parlano, ed alla natura della cosa che ti parla.

LI. Non fare li termini delle tue figure d' altro colore che del proprio campo, con che esse figure terminano, cioè che non facci profili oscuri infra il campo e la tua figura.

LII. Nelle cose di piccola forma non si può comprendere la qualità del tuo errore come delle grandi; e la ragione è, che se questa cosa

sa

sa piccola sia fatta a similitudine d'un uomo, o d'altro animale, le sue parti per l'immensa diminuzione non ponno esser ricavate con quel debito fine del suo operatore che si converrebbe: onde non essendo finita, non si possono comprendere i suoi errori. Riguarderai per esempio da lontano un uomo per lo spazio di 300. braccia, e con diligenza giudicherai se quello è bello, o brutto, s'egli è mostruoso, o di comune qualità; vedrai che con sommo tuo sforzo non ti potrai persuadere a dar tal giudizio; e la ragione è, che per la sopraddetta distanza quest' uomo diminuisce tanto, che non si può comprendere la qualità delle sue parti. E se vuoi veder bene detta diminuzione dell' uomo sopraddetto, ponti un dito presso all'occhio un palmo, e tanto alza od abbassa detto dito, che la sua superiore estremità termini sotto la figura che tu riguardi, e vedrai apparire un'incredibile diminuzione: e per questo, spesse volte si dubita circa la forma dell'amico da lontano.

LIII. I pittori spesse volte cadono in disperazione del loro imitare il naturale, vedendo le loro pitture non aver quel rilievo, e quella vivacità, che hanno le cose vedute nello specchio, (*Vedi il cap.* 351) allegando che essi hanno colori che di gran lunga per chiarezza e per oscurità avanzano la qualità de' lumi ed ombre della cosa veduta nello specchio, accusando in questo caso la loro ignoranza, e non la ragione, perchè non la conoscono. Impossibile è che la cosa dipinta apparisca di tal rilievo, che si assomigli alle cose dello specchio, benchè l'una e l'altra sia in sua superficie, salvo se fia veduta con un solo occhio; e la ragione è questa: i due occhi che vedono una cosa dopo l'altra, come A B che vedono *m n*, la *n* non può occupare interamente *m*, perchè la base delle linee visuali è sì larga, che vede il corpo secondo dopo il primo. Ma se chiudi un occhio, come S il corpo F, occuperà K, perchè la linea visuale nasce da un sol punto, e fa base nel primo corpo, onde il secondo di pari grandezza non fia mai veduto.

LIV. Questo universal uso il quale si fa per i pittori nelle faccie delle cappelle, è molto da essere ragionevolmente biasimato, imperocchè fanno lì un'istoria in un piano col suo paese ed edifizj, poi alzano un'altro grado, e fanno un'istoria, e variano il punto dal primo, e poi la terza e la quarta, in modo che una facciata si vede fatta con quattro punti, la quale è somma stoltizia di simili maestri. Noi sappiamo che il punto è posto all'occhio del riguardatore dell'istoria: e se tu volessi dire: come ho da fare la vita d'un Santo compartita in molte istorie in una medesima faccia? A questo ti rispondo, che tu debba porre il primo piano col punto all'altezza dell'occhio de' riguardanti d'essa istoria, e nel detto piano figura la prima istoria grande, e poi di mano in mano diminuendo le figure e casamenti in sù diversi colli e pianure, farai tutto il fornimento d'essa istoria. Pel resto della faccia, nella sua altezza, farai alberi grandi a comparazione delle figure, o Angeli, se fossero al proposito dell'istoria, ovvero uccelli, o nuvoli, o simili cose: altrimenti non te n'impacciare, che ogni tua opera sarà falsa.

LV. Le figure alluminate dal lume particolare sono quelle che mostrano più rilievo, che quelle che sono alluminate dal lume universale, perchè il lume particolare, fa i lumi riflessi, i quali spiccano le figure dai loro campi, le quali riflessioni nascono dai lumi di una figura che risulta nell'ombra di quella che le stà d'avanti, e l'allumina in parte. Ma la figura posta dinanzi al lume particolare in luogo grande e oscuro non riceve riflesso, e di questa non si vede se non la parte alluminata: e questa è solo da essere usata nell'imitazioni della notte, con piccol lume particolare.

LVI. I termini de' corpi esigono maggior discorso ed ingegno che l'ombre ed i lumi, per causa che i lineamenti de' membri, che non sono piegabili, sono immutabili, e sempre sono quei medesimi, ma i siti, qualità, e quantità dell'ombre sono infiniti.

LVII. Descrivi quali sieno i muscoli, e quali le corde, che mediante diversi movimenti di ciascun membro si scuoprono, o si nascondono, o non fanno nè l'uno nè l'altro: e ricordati che questa tale azione è importantissima appresso de' pittori e scultori, che fanno professione de' muscoli. Il simile farai ad un fanciullo, dalla sua natività insino al tempo della sua decrepità per tutti i gradi dell'età sua, ed in tutti descriverai le mutazioni delle membra e giunture, e quali ingrassino o dimagrino.

LVIII. Sempre il pittore dee cercar la prontitudine negli atti naturali fatti dagli uomini all'improvviso, e nati da potente affezione de' loro affetti, e di quegli far brevi ricordi ne' suoi libretti, e poi a' suoi propositi adoperargli, col fare stare un uomo in quel medesimo atto, per veder la qualità ed aspetti delle membra che in tal atto si adoprano.

LIX. La pittura debbe esser vista da una finestra, come appare per cagione de'corpi così fatti. E se tu vuoi fare in un'altezza una palla rotonda, ti bisognerà farla lunga a similitudine d'un uovo, e star tanto indietro ch'ella scorciando apparisca tonda.

LX. L'ombre, le quali tu discerni con difficultà, ed i loro termini non puoi conoscere, anzi con confuso giudizio le pigli, e trasferisci nella tua opera, non le farai finite, o veramente terminate, sicchè la tua opera sia d'ingegnosa risoluzione.

LXI. I putti piccoli si debbon figurare con atti pronti e storti quando seggono, e nello star ritti con atti timidi e paurosi.

LXII. I vecchi debbono esser fatti con pigri e lenti movimenti, e le gambe piegate con le ginocchia, quando stanno fermi, i piedi pari, e distanti l'un dall'altro, sieno declinati in basso, la testa innanzi chinata, e le braccia non troppo distese.

LXIII. Le vecchie si debbon figurar ardite, e pronte, con rabbiosi movimenti, a guisa di furie infernali, ed i movimenti debbono parer più pronti nelle braccia e teste, che nelle gambe.

LXIV. Le donne si debbono figurare con atti vergognosi, le gambe insieme ristrette, le braccia raccolte insieme, teste basse, e piegate in traverso.

LXV. Quella cosa che è priva interamente di luce, è tutta tenebre: essendo la notte in simile condizione, se tu vi vogli figurar un' istoria, farai, che essendovi un gran fuoco, quella cosa che è propinqua a detto fuoco più si tinga nel suo colore, perchè quella che è più vicina all'obietto, più partecipa della sua natura: e facendo il fuoco pendere in color rosso, farai tutte le cose illuminate da quello ancora rosseggiare, e quelle che son più lontane a detto fuoco, più siano tinte del color nero della notte. Le figure che son fatte innanzi al fuoco appariscono scure nella chiarezza d'esso fuoco, perchè quella parte d'essa cosa che vedi è tinta dall'oscurità della notte, e non dalla chiarezza del fuoco: e quelle che si trovano dai lati, siano mezze oscure, e mezze rosseggianti: e quelle che si possono vedere dopo i termini della fiamma, saranno tutte di rosseggiante lume in campo nero. In quanto agli atti, farai quegli, che sono appresso, farsi scudo con le mani, e con i mantelli riparo dal soverchio calore, e voltati col viso in contraria parte, mostrando fuggire: quelli più lontani, farai gran parte di loro farsi con le mani riparo agli occhi offesi dal soverchio splendore.

LXVI. Se tu vuoi figurar bene una fortuna, considera e pondera bene i suoi effetti, cioè quanto il vento soffiando sopra la superficie del mare o della terra, rimove, e porta seco quelle cose che non sono ferme con la massa universale. E per figurar quella fortuna, farai prima le nuvole spezzate e rotte drizzarsi per il corso del vento, accom-

pagnate dall' arenose polveri levate da' lidi marini: e rami e foglie, levate per la potenza del vento, sparse per l'aria in compagnia di molte altre cose leggiere: gli alberi ed erbe piegate a terra, quasi mostrar di voler seguir il corso de' venti, con i rami storti fuor del naturale loro stato, con le scompigliate e rovesciate foglie: e gli uomini, che vi si trovano, parte caduti e rivolti per i panni, e per la polvere quasi sieno sconosciuti, e quegli che restano ritti, sieno dopo qualche albero abbracciati a quello, perchè il vento non gli strascini: altri con le mani agli occhi per la polvere chinati a terra, ed i panni ed i capelli dritti al corso del vento. Il mare turbato e tempestoso sia pieno di ritrosa spuma infra l'elevate onde, ed il vento faccia levare infra la combattuta aria della spuma più sottile, a guisa di spessa ed avviluppata nebbia. I navigli che dentro vi sono alcuni se ne faccia con vela rotta, ed i brani d'essa ventilando fra l'aria in compagnia d'alcuna corda rotta: alcuni con alberi rotti caduti col naviglio attraversato e rotto infra le tempestose onde, ed uomini gridando, abbracciare il rimanente del naviglio. Farai le nuvole cacciate da impetuosi venti, battute nell'alte cime delle montagne, e fra quelle avviluppate e ritorte a guisa o similitudine dell'onde percosse negli scogli: l'aria spaventosa per l'oscure tenebre fatte dalla polvere, nebbia e nuvoli folti.

LXVIII. Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori, la qual mistione userai così. La polvere, perchè è cosa terrestre e ponderosa, e benchè per la sua sottilità facilmente si levi e mescoli infra l'aria, nientedimeno volentieri ritorna a basso, ed il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile. Adunque il meno fia veduta, e parrà quasi del color dell'aria. Il fumo che si mischia infra l'aria polverata, quando poi s'alza a certa altezza, parerà oscure nuvole, e vedrassi nella sommità più speditamente il fumo che la polvere, ed il fumo penderà in colore azzurro, e la polvere terrà il suo colore. Dalla parte che viene il lume parrà questa mistione d'aria, fumo e polvere molto più lucida che dalla opposita parte. I combattenti quanto più fiano infra detta turbolenza, tanto meno si vedranno, e meno differenza sarà da' loro lumi alle loro ombre. Farai rosseggiare i visi, e le persone, e l'aria, e gli archibugieri insieme con quegli che vi sono vicini. E detto rossore quanto più si parte della sua cagione, più si perda, e le figure che sono infra te ed il lume essendo lontane parranno oscure in campo chiaro, e le lor gambe quanto più s'appresseranno alla terra, meno sieno vedute; perchè la polvere vi è più grossa e spessa. E se farai cavalli correnti fuori della turba, fai gli nuvoletti di polvere distanti l'uno dall'altro, quanto può esser l'intervallo de' salti fatti dal cavallo, e quel nuvolo che è più lontano dal detto cavallo meno si veda, anzi sia alto, sparso, e raro, ed il più presso fia il

più evidente, e minore, e più denso. L'aria sia piena di saettume in diverse ragioni: chi monti, chi scenda, qual sia per linea piana: e le pallottole degli scoppettieri sieno accompagnate d'alquanto fumo dietro ai di loro corsi, e le prime figure farai polverose ne' capelli, e ciglia, e altri luoghi atti a sostener la polvere. Farai i vincitori correnti con i capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi, cioè se manderanno innanzi il piè destro, che il braccio stanco ancor esso venga innanzi, e se farai alcuno caduto, farai il segno dello sdrucciolare sù per la polvere condotto in sanguinoso fango; ed intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate degli uomini e de' cavalli che sono passati. Farai alcuni cavalli strascinar morto il suo signore, e di dietro a quello lascia per la polvere e fango il segno dello strascinato corpo. Farai i vinti e batturi pallidi, con le ciglia alte, e la loro corruzione, o la carne che resta sopra di loro, fia abbondante di dolenti crespe. Le fauci del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e l'arcate labbra scuoprano i denti di sopra. I denti spartiti ir modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai pauros occhi, voltando il di dentro verso il nimico, l'altra stia a terra a sostenere il ferito busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti; farai molte sorte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade, ed altre simili cose. Farai uomini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, ed altri tutti. La polvere che si mescola con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo strignere i denti, stravolgere gli occhi, strigner le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbesi vedere alcuno disarmato ed abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico con morsi e graffi, e far crudele ed aspra vendetta. Potriasi vedere alcun cavallo vuoto e leggiero correre con i crini sparsi al vento frai nemici, con i piedi far molto danno, e vedersi alcuno stroppiato cadere in terra, farsi coperchio col suo scudo, ed il nemico piegato a basso far forza per dargli morte. Potrebbonsi vedere molti uomini caduti in un gruppo sotto un cavallo morto. Vedransi alcuni vincitori lasciare il combattere, ed uscire dalla moltitudine, nettandosi con le mani gli occhi, e le guance coperte di fango fatto dal lacrimar degli occhio per causa della polvere. Vedransi le squadre del soccorso star piene di speranza e di sospetto, con le ciglia aguzze, facendo a quelle ombra con le mani, e riguardare infra la folta ed oscura caligine, e stare attente al comandamento del suo Capitano. Si può far ancora il Capitano col bastone levato, corrente, ed in verso al suo corso mostrare a quegli la parte dov'è di loro bisogno. Ed alcun fiume, dentrovi cavalli correnti, riempiendo la circo-

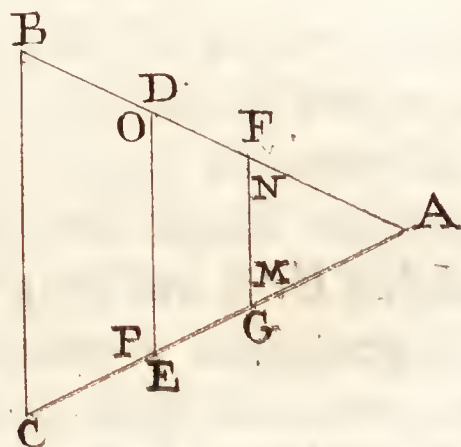
stante acqua di turbolenza d'onde, di spuma, e d'acqua con forza saltante inverso l'aria, e tra le gambe e corpi de' cavalli. E non far nessun luogo piano dove non sieno le pedate ripiene di sangue.

LXVIII. Chiaro si vede essere un'aria grossa più che l'altra, la quale confina con la terra piana, e quanto più si leva in alto, più è sottile e trasparente. Le cose elevate e grandi, che fiano da te lontane, abbiano la lor bassezza che poco fia veduta, perchè la vedi per una linea che passa fra l'aria più grossa continuata. La sommità di detta altezza si prova essere veduta per una linea, la quale, benchè dal canto dell'occhio tuo si causi nell'aria grossa, nondimeno terminando nella somma altezza della cosa vista, viene a terminare in aria molto più sottile che non fa la sua bassezza: per questa ragione questa linea quanto più s'allontana da te di punto in punto, sempre muta qualità di sottile in più sottile aria. Adunque tu pittore, quando fai le montagne, fa' che di colle in colle sempre l'altezze sieno più chiare che le bassezze: e quanto le farai più lontane l'una dall'altra, fai le altezze più chiare, e quanto più si leverà in alto, più mostrerà la verità della forma e del colore.

LXIX. Perchè quest'aria è grossa presso alla terra, e quanto più si leva, più s'assottiglia, quando il sole è per levante riguarderai verso ponente, partecipante di mezzodì e tramontana, e vedrai quell' aria grossa ricevere più lume dal sole che la sottile, perchè i raggi trovano più resistenza. E se il cielo alla vista tua terminerà con la bassa pianura, quella parte ultima del cielo fia veduta per quell'aria più grossa e più bianca, la quale corromperà la verità del colore che si vedrà per suo mezzo, e parrà il cielo più bianco che sopra te, perchè la linea visuale passa per meno quantità d'aria corrotta da grossi umori. E se riguarderai in verso levante, l'aria ti parrà più oscura quanto più s'abbassa, perchè in dett'aria bassa i raggi luminosi meno penetrano.

LXX. Le figure di qualunque corpo più parranno rilevare e spiccare dai loro campi, delle quali essi campi sieno di color chiari o oscuri, con più varietà che sia possibile nei confini delle predette figure, come fia dimostrato al suo luogo, e che in detti colori sia osservato la diminuzione di chiarezza ne' bianchi, e di oscurità nei colori oscuri.

LXXI. Nella figurazione delle grandezze che hanno naturalmente le cose anteposte all'occhio, si debbono figurare tanto finite le prime figure, essendo picciole, come l'opere de' miniatori, come le grandi de' pittori: ma le piccole de' miniatori debbono esser vedute d'appresso, e quelle del pittore da lontano; così facendo esse figure debbono corrispondere all'occhio con egual grossezza; e questo nasce perchè esse vengono con egual grandezza d'angolo, il che si prova così: sia l'obietto B C e l'occhio sia A e D. E sia una tavola di vetro per la quale penetrino le specie del B C. Dico che stando fermo l'occhio A, la

grandezza della pittura fatta per l'imitazione di esso B C debbe essere di tanto minor figura, quanto il vetro D E, sarà più vicino all'occhio A, e debbe essere egualmente finita. E se tu finirai essa figura B C nel vetro D. E., la tua figura debbe essere meno finita che la figura B C, e più finita che la figura M N, fatta su 'l vetro F G, perchè se P O figura fosse finita come la naturale B C, la prospettiva d'esso O P, sarebbe falsa, perchè quanto alla diminuzione della figura essa starebbe bene, essendo B C diminuito in P O, ma il finito non si accorderebbe con la distanza, perche nel ricercare la perfezione del finito del naturale B C allora B C, parrebbe nella vicinità O P; ma tu vorrai ricercare la diminuzione del O P, esso O P par essere nella distanza B C e nel diminuire del finito al vetro F G.

LXXII. Le cose finite e spedite si debbono far d'appresso, e le confuse, cioè di termini confusi, si fingono in parti remote.

LXXIII. I colori di che tu vesti le figure sieno tali che diano grazia l'uno all'altro: e, quando un colore si fa campo dell'altro, sia tale che non pajano congiunti ed appiccati insieme, ancor che fussero di medesima natura di colore, ma sieno varj, e di chiarezza tale, quale richiede l'interposizione della distanza, e della grossezza dell'aria, che fra loro s'inframette, e con la medesima regola vada la notizia de' loro termini, cioè più o meno espediti o confusi, secondo che richiede la loro propinquità o remozione.

LXXIV. Il lume tolto in faccia ai volti posti a pareti laterali, le quali sieno oscure, fia causa che tali volti avranno gran rilievo, e massîme avendo il lume da alto: e queso rilievo accade, perchè le parti dinanzi di tal volto sono alluminate dal lume universale dell'aria a quello anteposta, onde tal parte alluminata ha ombre quasi insensibili, e dopo esse parti dinanzi del volto seguitano le parti laterali, oscurate dalle predette pareti laterali delle stanze, le quali tanto più oscurano il volto, quanto esso volto entra fra loro con le sue parti: ed oltre di questo seguita che il lume che scende da alto priva di sè tutte quelle parti alle quali è fatto scudo dai rilievi del volto, come le ciglia che sottraggono il lume all'incassatura degli occhi, ed il naso che lo toglie a gran parte della bocca, ed il mento alla gola, e simili altri rilievi.

LXXV. Le riverberazioni son causate dai corpi di chiara qualità, di piana e semidensa superficie, i quali percossi dal lume, quello, a similitudine del balzo della palla, ripercuote nel primo obietto.

LXXVI. Tutti i corpi densi si vestono nelle loro superficie di varie qualità di lume e d'ombre. I lumi sono di due nature, l'uno si do-

manda originale, e l'altro derivativo. L'originale dico esser quello che deriva da vampa di fuoco, o dal lume del sole, o aria. Lume derivativo fia il lume reflesso. Ma per tornare alla promessa definizione, dico che riverberazione luminosa non fia da quella parte del corpo che fia volta a' corpi ombrosi, come luoghi oscuri di tetti di varie altezze, d'erbe, boschi verdi o secchi, i quali, benchè la parte di ciascun ramo volta al lume originale si vesta della qualità di esso lume, nientedimeno sono tant' ombre fatte da ciascun ramo l'uno su l'altro, che in somma ne risulta tale oscurità, che il lume vi è per niente: onde non possono simili obietti dare ai corpi oppositi alcun lume reflesso.

LXXVII. I reflessi sieno partecipanti tanto più o meno della cosa dove si generano, che della cosa che gli genera, quanto la cosa dove si generano è di più pulita superficie di quella che gli genera.

LXXVIII. I reflessi delle parti illuminate che risaltano nelle contrapposte ombre alluminano o alleviano più o meno la loro oscurità, secondo che le sono più o meno vicine, con piu o meno di chiarezza. Questa tal considerazione è messa in opera da molti, e molti altri sono che la fuggono, e questi tali si ridono l'un dell'altro. Ma tu per fuggir le calunnie dell'uno e dell'altro, metti in opera l'uno e l'altro dove son necessarj, ma fa che le loro cause sieno note, cioè che si veda manifesta la causa dei reflessi e loro colori, e così manifesta la causa delle cose che non riflettono: e facendo così non sarai interamente biasimato, nè lodato dai varj giudizj, i quali, se non saranno d'intera ignoranza, fia necessario che in tutto ti laudino sì l'una che l'altra setta.

LXXIX. I reflessi de' lumi sono di tanto minore o maggiore chiarezza ed evidenza, quanto essi fieno veduti in campi di maggiore o minore oscurità: e questo accade, perche se il campo è piu oscuro che il reflesso, allora esso reflesso sarà forte ed evidente per la differenza grande che hanno essi colori infra loro: ma se il reflesso sarà veduto in campo più chiaro di lui, allora tal reflesso si dimostrerà essere oscuro rispetto alla bianchezza con la quale confina, e così tal reflesso sarà insensibile.



LXXX. Quella parte sarà più chiara o alluminata dal reflesso, che riceve il lume infra angoli più eguali. Sia il luminoso *n*, e l' *a b* sia la parte del corpo illuminata, la quale risalta per tutta la concavità opposita, la quale è ombrosa. E sia che tal lume, che riflette in F, sia percosso infra angoli eguali. *e*, non sarà reflesso da base d'angoli eguali, come si mostra l'angolo *e a b* che è più ottuso che l'angolo F *b a* ma l'angolo

*a* F *b*

A F B ancor che sia infra gli angoli di minor qualità che l'angolo B. egli ha per base A E che è tra gli angoli più eguali che esso angolo E, e però fia più chiaro in F che in E; ed ancora sarà più chiaro, perchè sarà più vicino alla cosa che l'illumina, per la sesta che dice: Quella parte del corpo ombroso sarà più alluminata che sarà più vicina al suo luminoso.

LXXXI. I riflessi della carne che hanno lume da altra carne, sono più rossi, e di più eccellente incarnazione che nissun'altra parte di carne che sia nell'uomo: e questo accade par la 3.ª del 2.º libro, che dice: la superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obietto; e tanto più quanto tale obietto gli è più vicino, e tanto meno quanto gli è più remoto, e quanto il corpo opaco è maggiore, perchè essendo grande, esso impedisce le specie degli obietti circostanti, le quali spesse volte sono di color varj, i quali corrompono le prime specie più vicine, quando i corpi sono piccoli: ma non manca che non tinga più in riflesso un piccolo colore vicino, che un color grande remoto, per la 6.ª di prospettiva, che dice: le cose grandi potranno essere in tanta distanza che elle parranno minori assai che le piccole d'appresso.

LXXXII. Quel riflesso sarà di più spedita evidenza, il quale è veduto in campo di maggiore oscurità, e quel fia meno sensibile, che si vedrà in campo più chiaro: e questo nasce che le cose di varie oscurità poste in contrasto, la meno oscura fa parere tenebrosa quella che è più oscura, e le cose di varie bianchezze poste in contrasto, la più bianca fa parere l'altra meno bianca che non è.

LXXXIII. I riflessi duplicati sono di maggior potenza che i riflessi semplici, e l'ombre che s'interpongono infra il lume incidente ed essi riflessi di poca oscurità. Per esempio sia A il luminoso: A N A S i diretti: S N sian le parti d'essi corpi alluminate: O B sian le parti d'essi corpi alluminati dai reflessi: ed il reflesso A N E è il riflesso semplice A N O, A S O è il riflesso duplicato. Il riflesso semplice è detto quello, che solo da uno alluminato è veduto, ed il duplicato è visto da due corpi alluminati, ed il semplice E è fatto dall'alluminato B D: il duplicato O si compone dall'alluminato B D e dall'alluminato D R, e l'ombra sua è di poca oscurità, la quale s'interpone infra il lume incidente N, ed il lume riflesso N O S O.

LXXXIV. Nissun colore che rifletta nella superficie d'un altro corpo, tinge essa superficie del suo proprio colore, ma sarà misto con i concorsi degli altri colori riflessi, che risaltano nel medesimo luogo: come sarà il color giallo A che rifletta nella parte dello sferico e nel medesimo luogo reflette il colore azzurro B. Dico per questa riflessione mista di giallo e di azzurro, che la percussione del suo concorso tingerà lo sferico; e che s'era in se bianco, lo farà di color verde, perchè provato è che il giallo e l'azzurro misti insieme fanno un bellissimo verde.

LXXXV. Rarissime volte avviene che i riflessi sieno del medesimo colore del corpo, o del proprio dove si congiungono: per esempio sia lo sferico D F G E giallo, e l' obietto che gli riflette addosso il suo colore sia B C il quale è azzurro, dico che la parte dello sferico, che è percossa da tal riflessione, si tingerà in color verde, essendo B C alluminato dall' aria o dal sole.

LXXXVI. Infra 'l riflesso di medesima figura, grandezza, e potenza, quella parte si dimostra più o meno potente, la quale terminerà in campo più o meno oscuro.

Le superficie de' corpi partecipano più del colore di quegli obietti li quali riflettono in lui la sua similitudine infra angoli più eguali.

De' colori degli obietti che riflettono le sue similitudini nelle superficie degli anteposti corpi infra angoli eguali, quel sarà più potente, il quale avrà il suo raggio riflesso di più breve lunghezza.

Infra i colori degli obietti, che si riflettono infra angoli eguali, e con qualche distanza nella superficie di contrappofti corpi, quel sarà più potente, che sarà di più chiaro colore.

Quell'obietto riflette più intensamente il suo colore nell' anteposto corpo, il quale non ha intorno a sè altri colori che della sua specie. Ma quel riflesso sarà di più confuso colore, che da varii colori d'obietti è generato.

Quel colore che sarà più vicino al riflesso, più tingerà di sè esso riflesso, e così e converso.

Adunque tu, pittore, fà di operare ne' riflessi dell' effigie delle figure il colore delle parti de' vestimenti che sono presso alle parti delle carni che loro sono più vicine: ma non separare con troppa loro pronunziazione se non bisogna.

LXXXVII. Tutti i colori riflessi sono di manco luminosità che il lume retto, e tal proporzione ha il lume incidente col lume riflesso, quale è quella che hanno infra loro le luminosità dalle loro cause.

LXXXVIII. Il termine dei riflessi nel campo più chiaro di esso riflesso sarà causa che tale riflesso terminerà in campo più oscuro di lui, ed allora esso riflesso sarà sensibile, e tanto più si farà evidente, quanto tal campo sarà più oscuro, e così *e converso*.

LXXXIX. Quando tu avrai imparato bene prospettiva, ed avrai a mente tutte le membra e i corpi delle cose, sii vago spesse volte nel tuo andar a spasso di vedere e considerare i siti degli uomini nel parlare, o nel contendere, o nel ridere, o azzuffarsi insieme, quali atti sieno in loro, e che atti facciano i circostanti, spartitori, e veditori di esse cose, e quelle notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l' abbi a scancellare, ma mutare di vecchio in nuovo; che queste non son cose da essere scancellare, anzi con grandissima diligenza serbate, per-

chè sono tante l'infinite forme ed atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle: onde queste riserberai come tuoi autori e maestri.

XC. La prima figura nell' istoria farai tanto minore che il naturale, e quante braccia tu la figuri lontana dalla prima linea, e poi più l'altre a comparazione di quella, con la regola di sopra.

XCI. Tanto quanto la parte dell' ignudo *d a* diminuisce per posare, tanto l' opposta parte cresce: cioè tanto quanto la parte *d a* diminuisce di sua misura, l'opposta parte sopraccresce alla sua misura, ed il bellico mai esce di sua altezza, ovvero il membro virile; e questo abbassamento nasce, perchè la figura che posa sopra un piede, quel piede si fà centro del soprapposto peso: essendo così, il mezzo delle spalle vi si drizza di sopra, uscendo fuori della sua linea perpendicolare, la qual linea passa per i mezzi superficiali del corpo: e questa linea più si viene a torcere nella sua superiore estremità, sopra il piede che posa; i lineamenti traversi costretti a eguali angoli si fanno co' loro estremi più bassi in quella parte che posa, come appare in *a b c*.

b d c e a S

XCII. Delle figure che compongono l' istorie, quella si dimostrerà di maggior rilievo la quale sarà finta esser più vicina all' occhio: questo accade per la 2.ª del 3.º che dice: Quel colore si dimostra di maggior perfezione, il quale ha meno quantità d' aria interposta fra sè e l' occhio che lo giudica: e per questo l' ombre, le quali mostrano i corpi essere rilevati, si dimostrano ancora più oscure d' appresso che da lontano, dove sono corrotte dall' aria interposta fra l'occhio, ed esse ombre: la qual cosa non accade nell'ombre vicine all'occhio, dove esse mostrano i corpi di tanto maggior rilievo, quanto esse sono di maggiore oscurità.

XCIII. Ricordati, pittore, quando fai una sola figura, di fuggire gli scorci di quella, sì delle parti, come del tutto, perchè tu avresti a combattere con l' ignoranza degl' indotti in tal arte; ma nell' istorie fanne in tutti i modi che ti accada, e massime nelle battaglie, dove per necessità accadono infiniti scorciamenti o piegamenti dei componitori di tal discordia, o vuoi dire pazzia bestialissima.

XCIV. Nelle istorie vi debbono esser uomini di varie complessioni, stature, carnagioni, attitudini, grassezze, magrezze, grossi, sottili, grandi, piccioli, grassi, magri, fieri, civili, vecchi, giovani, forti e musco-

losi, deboli e con pochi muscoli, allegri, malinconici, e con capelli ricci e distesi, corti e lunghi, movimenti pronti e languidi, e così varii abiti, e colori, e qualunque cosa in essa istoria si richiede.

XCV. I movimenti dell' uomo vogliono essere imparati dopo la cognizione delle membra, e del tutto in tutti i moti delle membra e giunture, e poi con breve notazione di pochi segni vedere l' attitudine degli uomini nei loro accidenti, senza ch' essi si avveggano che tu gli consideri: perchè avvedendosene averanno la mente occupata a te, la quale avrà abbandonato la ferocità del suo atto, al quale prima era tutta intenta, come quando due irati contendono insieme, che a ciascuno pare aver ragione, i quali con gran ferocità muovono le ciglia, e le braccia, e gli altri membri, con atti appropriati alla loro intenzione, e alle loro parole; il che far non potresti, se tu gli volessi far fingere tal ira, o altro accidente, come riso, pianto, dolore, ammirazione, paura, e simili: sicchè per questo sii vago di portar teco un libretto di carte ingessate, e con lo stile di argento nota con brevità tali movimenti, e similmente nota gli atti dei circostanti, e loro compartizione, e questo t' insegnerà a comporre l' istorie: e quando avrai pieno il tuo libretto, mettilo da parte, e serbalo al tuo proposito; ed il buon pittore ha da osservare due cose principali, cioè l' uomo, ed il concetto suo della mente, che serberà in sè, il che è importantissimo.

XCVI. Lo studio dei componimenti dell' istorie debbe essere di porre le figure digrossatamente, cioè abbozzate, e prima saperle ben fare per tutti i versi, e piegamenti, e distendimenti delle loro membra; di poi sia presa la discrezione di due che arditamente combattano insieme, e questa tale invenzione sia esaminata in varii atti, ed in varii aspetti: di poi sia seguitato il combattere dell' ardito col vile e pauroso, e queste tali azioni, e molti altri accidenti dell' animo, sieno con grande esaminazione, e studio speculate.

XCVII. Dilettisi il pittore ne' componimenti dell' istorie della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia, acciochè la novità ed abbondanza attragga a se e diletti l' occhio del riguardante. Dico dunque che nell' istoria si richiede, a' loro luoghi accadendo, misti gli uomini di diverse effigie, con diverse età ed abiti, insieme mescolati con donne, fanciulli, cani, cavalli, edificii, campagne, e colli: e sia osservata la dignità e decoro al principe e al savio, con la separazione dal volgo: nemmeno mescolerai li malenconici e piangenti con gli allegri, e ridenti: che la natura dà che gli allegri stiano con gli allegri, e li ridenti con i ridenti, e così per il contrario.

XCVIII. Comune difetto è ne' pittori Italiani il riconoscersi l' aria e figura dell' Imperatore, mediante le molte figure dipinte: onde per fuggire tale errore, non sieno fatte, nè replicate mai, nè in tutto, nè

in parte le medesime figure, ne che un volto si veda nell'altra istoria. E quanto osserverai più in una istoria, che il brutto sia vicino al bello, ed il vecchio al giovine, ed il debole al forte, tanto più vaga sarà la tua isroria, e l' una per l' altra figura crescerà in bellezza. E perchè spesso avviene che i pittori, disegnando qualsivoglia cosa, vogliono, che ogni minimo segno di carbone sia valido, in questo s'ingannano, perchè molte sono le volte che l'animale figurato non ha i moti delle membra appropriati al moto mentale; ed avendo egli fatta bella e grata membrificazione, e ben finita, gli parrà cosa ingiuriosa a mutare esse membra.

XCIX. Se vuoi fare che la vicinità di un colore dia grazia all'altro che con lui confina, usa quella regola che si vede fare ai raggi del sole nella composizione dell' arco celeste, i quali colori si generano nel moto della pioggia, perchè ciascuna gocciola si trasmuta nella sua discesa in ciascuno dei colori di tal arco, come s' è dimostrato al suo luogo. Ora attendi, che se tu vuoi fare un eccellente oscurità, dai per paragone un eccellente bianchezza, e così l' eccellente bianchezza farai con la massima oscurità; ed il pallido farà parere il rosso di più focosa rossezza che non parrebbe per sè in paragone del pavonazzo. Evvi un' altra regola, la quale non attende a fare i colori in sè di più suprema bellezza che essi naturalmente sieno, ma che la compagnia loro dia grazia l' un all'altro, come fa il verde al rosso, e così l' opposto, come il verde con l' azzurro. Ed evvi una seconda regola generativa di disgrata compagnia, come l' azzurro col giallo che biancheggia, o col bianco, e simili, i quali si diranno al suo luogo.

C. Sempre a quei colori, che vuoi che abbiano bellezza, preparerai prima il campo candidissimo, e questo dico de' colori che sono trasparenti, perchè a quei che non sono trasparenti, non giova campo chiaro, e l' esempio di questo c' insegnano i colori de' vetri, i quali quando sono interposti infra l' occhio e l' aria luminosa, si mostrano di eccellente bellezza, il che far non possono, avendo dietro a se l' aria tenebrosa o altra oscurità.

CI. Il colore dell' ombra di qualunque colore sempre partecipa del colore del suo obietto, e tanto più o meno, quanto egli è più vicino o remoto da essa ombra, e quanto esso è più o meno luminoso.

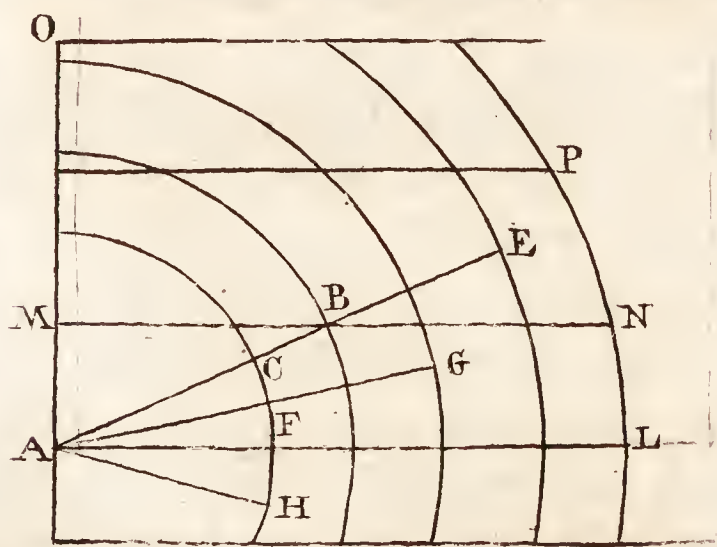
CII. Delle cose più oscure che l' aria, quella si dimostrerà di minor oscurità, la quale fia più remota: e delle cose più chiare che l' aria, quella si dimostrerà di minor bianchezza, che sarà più remota dall' occhio: perchè delle cose più chiare e più oscure che l' aria, in lunga distanza scambiando colore, la chiara acquista oscurità, e l' oscura acquista chiarezza.

CIII. I colori delle cose si perdono interamente in maggior o minor distanza, secondo che gli occhi, e la cosa veduta saranno in mag-

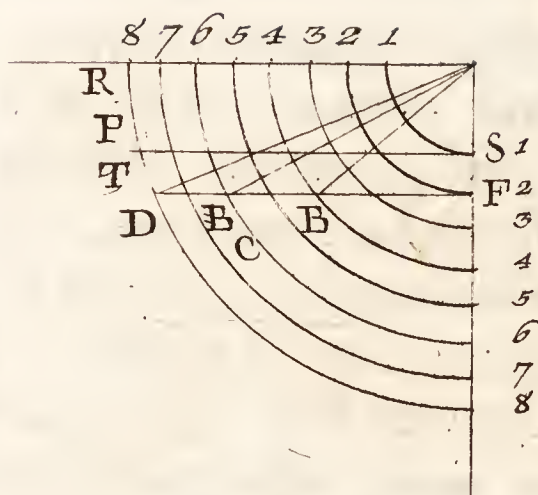
giore o minore altezza. Provasi per la 7.ª di questo, che dice; l'aria è tanto più o meno grossa, quanto più ella sarà più vicina o remota dalla terra. Adunque se l'occhio e la cosa da lui veduta saranno vicini alla terra, allora la grossezza dell'aria interposta fra l'occhio e la cosa, impedirà assai il colore della cosa veduta da esso occhio. Ma se tal occhio insieme con la cosa da lui veduta saranno remoti dalla terra, allora tal'aria occuperà poco il colore del predetto obietto: e tante sono le varietà delle distanze, nelle quali si perdono i colori degli obietti, quante sono le varietà del giorno, e quante sono le varietà delle grossezze o sottilità dell'aria, per le quali penetrano all'occhio le specie de' colori dei predetti obietti.

CIV. L'ombra del bianco veduta dal sole e dall'aria ha le sue ombre traenti all'azzurro, e questo nasce perchè il bianco per se non è colore, ma è ricetto di qualunque colore, e per la 4.ª di questo, che dice: La superficie d'ogni corpo partecipa del colore del suo obietto; egli è necessario che quella parte della superficie bianca partecipi del colore dell'aria suo obietto.

CV. Quell'ombra parteciperà più del nero, che si genererà in più bianca superficie, e questa avrà maggior propensione alla varietà che nissun' altra superficie; e questo nasce perchè il bianco non è connumerato infra i colori, ed è ricettivo d'ogni colore, e la superficie sua partecipa più intensamente de' colori dei suoi obietti che nessun' altra superficie di qualunque, e massime del suo retto contrario, che è il nero, (o altri colori oscuri) dal quale il bianco è più remoto per natura, e per questo pare ed è gran differenza dalle sue ombre principali ai lumi principali.

CVI. Possibile è che un medesimo colore non faccia mutazione in varie distanze, e questo accaderà quando la proporzione delle grossezze dell'aria e le proporzioni delle distanze che avranno i colori dall'occhio, sia una medesima, ma conversa. Provasi così: A sia l'occhio, H sia un colore qual tu vuoi, posto in un grado di distanza, remoto dall' occhio in aria di quattro gradi di grossezza, ma perchè il 2.º grado di sopra A M N L ha la metà più sottile, l'aria portando in essa il medesimo colore, è necessario che tal colore sia il doppio più remoto dall'occhio che non era prima: adunque gli porremo i due gradi AF

ed F G discosto dall' occhio, e sarà il colore G, il quale poi alzando nel grado di doppia sottilità alla 2.ª in AMNL che sarà il grado OMPN, egli è necessario che sia posto nell' altezza E, e sarà distante dall' occhio tutta la linea AE, la quale si prova valere in grossezza d' aria quanto la distanza A G, e provasi così. Se A G distanza interposta da una medesima aria infra l' occhio e 'l colore occupa due gradi, ed A E due gradi e mezzo, questa distanza è sufficiente a fare che il colore G alzato in E non si varii di sua potenza, perchè il grado A C e il grado A F essendo una medesima grossezza d' aria sono simili ed eguali, ed il grado C D benchè sia eguale in lunghezza al grado F G, non è simile in grossezza all' aria di sopra, della quale un mezzo grado di distanza occupa tanto il colore, quanto si faccia un grado intiero dell' aria di sopra, che è il doppio più sottile che l' aria che gli confina di sotto. Adunque calcolando prima la grossezza dell' aria, e poi le distanze, tu vedrai i colori variati di sito, che non avranno mutato di bellezza; e diremo così per la calcolazione della grossezza dell' aria: il colore H è posto in quattro gradi di grossezza d' aria: G colore, è posto in aria di due gradi di grossezza: E colore si trova in aria d' un grado di grossezza: ora vediamo se le distanze sono in proporzione eguale, ma *e converso*. Il colore E si trova distante dall' occhio a due gradi e mezzo di distanza. Il G due gradi, l' H un grado: questa distanza non scontra con la proporzione, e quest' è che ti bisogna dire. Il grado A C come fu detto di sopra, è simile ed eguale al grado A F, ed il mezzo grado C B è simile, ma non eguale al grado A F, perchè è solo un mezzo grado di lunghezza, il quale vale un grado intiero dell' aria di sopra. Adunque la calcolazione trovata satisfà al proposito, perchè A C vale due gradi di grossezza dell' aria di sopra, ed il mezzo grado C B ne vale un intiero d' essa aria di sopra, sicchè abbiamo tre gradi in valuta d' essa grossezza di sopra, ed uno ve n' è dentro, cioè B E esso quarto. Seguita: A H ha quattro gradi di grossezza d' aria: A G ne ha ancora quattro, cioè A F ne ha due, ed F G due altri, che fà quattro. A E ne ha ancora quattro, perchè A C ne tiene due, ed uno C D che è la metà dell' A C e di quella medesima aria, ed uno intero ne è di sopra nell' aria sottile che fa quattro. Adunque se la distanza A E non è doppia della distanza A G, ne quadrupla dalla distanza A G ella è restaurata dal C D mezzo grado d' aria grossa, che vale un grado intero dell' aria più sottile che gli stà di sopra: e così è concluso il nostro proposito, cioe che il colore H G E non si varia per varie distanze.

CVII. D' un medesimo colore posto in varie distanze ed eguale altezza, tal fia la proporzione del suo rischiaramento, qual sarà quella delle distanze che ciascuno d' essi colori ha dall' occhio che gli vede. Provasi: sia che E B C D sia un medesimo colore: il 1.° E sia posto due gradi di distanza dall' occhio A: il 2.° che è B sia discosto quat-

8 7 6 5 4 3 2 1
R
P S 1
T F 2
D B C B 3
4
5
6
7
8

tro gradi: il 3.º che è C sia sei gradi: il 4.º che è D sia otto gradi: come mostrano le definizioni de' circoli che si tagliano su la linea, come si vede sopra la linea AR: di poi ARSP sia un grado d'aria sottile: SPET sia un grado d'aria più grossa: seguirà ch'il primo colore E passerà all'occhio per un grado d' aria grossa ES, e per un grado d'aria men grossa SA, ed il colore B manderà la sua similitudine all'occhio A per due gradi d' aria grossa, e per due della men grossa, ed il C la manderà per tre gradi della grossa, e per tre della men grossa; ed il colore D per quattro della grossa, e per quattro della men grossa, e così abbiamo provato quì tale essere la proporzione della diminuzione de' colori, o vuoi dire perdimenti, quale è quello delle loro distanze dall' occhio che gli vede: e questo solo accade ne' colori che sono di eguale altezza, perche in quei che sono d' altezza ineguale, non si osserva la medesima regola, per esser loro in arie di varie grossezze, che fanno varie occupazioni a essi colori.

CVIII. Non si muterà il colore posto in diverse grossezze d'aria, quando sarà tanto più remoto dall' occhio l' uno che l' altro, quanto si troverà in più sottil' aria l' uno che l' altro. Provasi così: se la prima aria bassa ha quattro gradi di grossezza, ed il colore sia distante un grado dall' occhio, e la seconda aria più alta abbia tre gradi di grossezza, che ha perso un grado, fa che il colore acquisti un grado di distanza; e quando l'aria più alta ha perso due gradi di grossezza, ed il colore ha acquistato due gradi di distanza, allora tale è il primo colore quale è il terzo: e per abbreviare, se il colore s'innalza tanto ch' entri nell'aria che abbia perso tre gradi di grossezza, ed il colore acquistato tre gradi di distanza, allora tu ti puoi render certo, che tal perdita di colore ha fatto il colore alto e remoto, quanto il colore basso è vicino, perchè se l'aria alta ha perduto tre quarti della grossezza dell'aria bassa, il colore nell' alzarsi ha acquistato i tre quarti di tutta la distanza per la quale egli si trova remoto dall' occhio: e così si prova l' intento nostro.

CIX. Possibile è che tutte le varietà de' colori da una medesima ombra paiano tramutate nel colore d'esse ombre. Questo si manifesta nelle tenebre di una notte nubilosa, nella quale nessuna figura o color di corpo si comprende: e perchè tenebre altro non è che privazione di luce incidente e riflessa, mediante la quale tutte le figure e colori dei corpi si comprendono, egli è necessario che tolta integralmente la causa della luce, manchi l' effetto e cognzione dei colori e figure dei predetti corpi.

CX. Molti

CX. Molti sono i siti in sè alluminati, e chiari che si dimostrano tenebrosi, ed al tutto privi di qualunque varietà di colori e figure delle cose che in esse si ritrovano: questo avviene per causa della luce dell'aria alluminata che infra le cose vedute e l'occhio s'interpone, come si vede dentro alle finestre che sono remote dall'occhio, nelle quali solo si comprende una uniforme oscurità assai tenebrosa. Se tu entrerai poi dentro a essa casa, tu vedrai quelle in sè esser forte alluminate, e potrai speditamente comprendere ogni minima parte di qualunque cosa dentro á tal finestra, che trovar si potesse. E questa tal dimostrazione nasce per difetto dell'occhio, il quale vinto dalla soverchia luce dell' aria, ristringe assai la grandezza della sua pupilla, e per questo manca assai della sua potenza: e nei luoghi più oscuri la pupilla si allarga, e tanto cresce di potenza, quanto ella acquista di grandezza. Provato nel 2.° della mia prospettiva.

CXI. Nessuna cosa dimostrerà mai il suo proprio colore, se il lume che l'illumina non e in tutto d'esso colore, e questo si manifesta nei colori de' panni, de' quali le pieghe illuminate, che riflettono o danno lume alle contrapposte pieghe, gli fanno dimostrare il loro vero colore. Il medesimo fa la foglia dell'oro nel dar lume l'una all'altra, ed il contrario fa dal pigliar lume da un' altro colore.

CXII. Nessun termine di colore uniforme si dimostrerà essere eguale, se non termina in campo di colore simile a lui. Questo si vede manifesto quando il nero termina col bianco, che ciascun colore pare più nobile nei confini del suo contrario che non parrà nel suo mezzo.

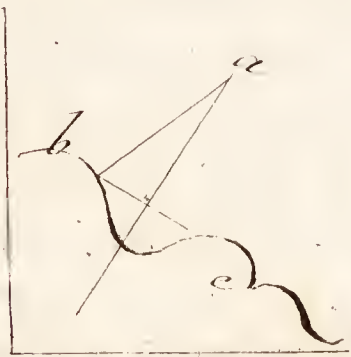
CXIII. Quando un colore trasparente è sopra un' altro colore variato da lui, si compone un color misto, diverso da ciascuno de'semplici che lo compongono. Questo si vede nel fumo che esce dal cammino, il quale quando è incontro al nero d' esso cammino si fa azurro, e quando s' inalza al riscontro dell' azzurro dell' aria, pare nerettino, o rosseggiante. E così il pavonazzo dato sopra l' azzurro si fa di color di viole: e quando l' azzurro sarà dato sopra il giallo, egli si fa verde: ed il croco sopra il bianco si fa giallo: ed il chiaro sopra l' oscurità si fa azzurro, tanto più bello, quanto il chiaro e l' oscuro saranno più eccellenti.

CXIV. Qui è da notare qual parte d' un medesimo colore si mostra più bella in pittura, o quella che ha il lustro, o quella che ha il lume, o quella dell' ombre mezzane, o quella dell' oscure, ovvero in trasparenza. Qui bisogna intendere che colore è quello che si dimanda: perche diversi colori hanno le loro bellezze in diversa parte di sè medesimi: e questo ci dimostra il nero, che ha la sua bellezza nell' ombre, il bianco nel lume, l'azzurro, verde, e tanè nell' ombre mezzane, il giallo e rosso ne' lumi, l' oro ne' riflessi, e la lacca nell'ombre mezzane.

D

CXV. Ogni colore è più bello nella sua parte alluminata che nell' ombrosa, e questo nasce, che il lume vivifica e dà vera notizia della qualità de' colori, e l' ombra ammorza ed oscura la medesima bellezza, ed impedisce la notizia d' esso colore; e se per il contrario il nero è più bello nell' ombre, che ne' lumi, si risponde che il nero non è colore.

CXVI. Quella cosa che è più chiara più apparisce da lontano, e la più oscura fa il contrario.

CXVII. Se *a* sia il lume, e *b* sia l' alluminato per linea da esso lume: E che non può vedere esso lume, vede solo la parete alluminata, la qual parete diciamo che sia rossa. Essendo così: il lume che si genera alla parete somiglierà alla sua cagione, e tingerà in rosso la faccia *e*, e se *e* sia ancora egli rosso, vedrai essere molto più bello che *b* e se *e* fosse giallo, vedrai crearsi un color cangiante fra giallo e rosso.

CXVIII. Se noi vediamo la qualità de' colori esser conosciuta mediante il lume, è da giudicare che dove è più lume quivi si vegga più la vera qualità del colore alluminato, e dove è più tenebre il colore tingersi nel colore d' esse tenebre. Adunque, tu, pittore, ricordati di mostrare la verità de' colori in tali parti alluminate.

CXIX. Il verde fatto dal rame, ancor che tal color sia messo a olio, se ne va in fumo la sua bellezza, s' egli non è subito inverniciato: e non solamente se ne va in fumo, ma s' egli sarà lavato con una spugna bagnata di semplice acqua comune, si levarà dalla sua tavola, dove è dipinto, e massimamente se il tempo sarà umido: e questo nasce perchè tal verderame è fatto per forza di sale, il qual sale con facilità si risolve ne' tempi piovosi, e massimamente essendo bagnato e lavato con la predetta spugna.

CXX. Se sarà misto col verderame l' aloe cavallino, esso verderame acquisterà gran bellezza, e più acquistarebbe il zafferano, se non se ne andasse in fumo. E di questo aloe cavallino si conosce la bontà quando esso si risolve nell' acquavite, essendo calda, che meglio lo risolve, che quando essa è fredda. E se tu avessi finito un' opera con esso verde semplice, e poi sottilmente la velassi con esso aloe risoluto in acqua, allora essa opera si farebbe di bellissimo colore: ed ancora esso aloe si può macinare a olio per se, ed ancora insieme col verde-rame, e con ogn' altro colore che ti piacesse.

CXXI. Ancora che la mistione de' colori l' uno con l' altro si stenda verso l' infinito, non resterà per questo che io non ne faccia un poco

di discorso. Ponendo prima alquanti colori semplici, con ciascuno di quegli mescolerò ciascuno degli altri a uno a uno, e poi a due a due, ed a tre a tre, e così seguitando, per fino all' intero numero di tutti i colori: poi ricomincierò a mescolare li colori a due con due, ed a tre con tre, e poi a quattro, così seguitando sino al fine: sopra essi due colori semplici se ne metterà tre, e con essi tre accompagnerò altri tre, e poi sei, e poi seguiterò tal mistione in tutte le proporzioni. Colori semplici domando quegli che non sono composti, nè si possono comporre per via di mistione d' altri colori, nero, bianco, benchè questi non sono messi fra colori, perche l' uno è tenebre, l' altro è luce, cioè l' uno è privazione e l' altro è generativo: ma io non gli voglio per questo lasciare in dietro, perche in pittura sono i principali, conciosiachè la pittura sia composta d' ombre, e di lumi, cioè di chiaro, e d' oscuro. Dopo il nero e il bianco seguita l' azzurro, e giallo, poi il verde e lionato, cioè tanè, o vuoi dire ocria; di poi il morello, cioè pavonazzo, ed il rosso e questi sono otto colori, che piu non v'è n'è in natura, de' quali io comincio la mistione. E sia primo nero e bianco, di poi nero giallo, e nero e rosso, di poi giallo e nero, e giallo e rosso: e perche qui mi manca carta, *dice l' autore*, lascerò a far tal distinzione nella mia opera con lungo processo: il quale sarà di grand' utilità, anzi necessarissimo, e questa tal descrizione s' intrametterà infra la teorica e la pratica.

CXXII. La superficie d' ogni corpo ombroso partecipa del colore del suo obietto. Questo lo dimostrano i corpi ombrosi con certezza, conciosiache nissuno de' predetti corpi mostra la sua figura, o colore, se il mezzo interposto fra il corpo ed il luminoso non è alluminato. Diremo dunque che se il corpo opaco sarà giallo, ed il luminoso sarà azzurro, la parte alluminata sarà verde, il qual verde si compone di giallo e d' azzurro.

CXXIII. Il bianco è più ricettivo di qualunque colore che nessun' altra superficie di qualunque corpo che non è specchiato. Provasi ciò dicendo che ogni corpo vacuo è capace di ricevere quello che non possono ricevere i corpi che non sono vacui, diremo per questo che il bianco è vacuo, o vuoi dir privo di qualunque colore, ed essendo egli alluminato del colore di qualunque luminoso, partecipa più d' esso luminoso che non farebbe il nero, il quale è simile ad un vaso rotto, che è privo d' ogni capacità a qualunque cosa.

CXXIV. La superficie d' ogni corpo parteciperà più intensamente del colore di quell' obietto il quale gli sarà più vicino. Questo avviene, perche l' obietto vicino occupa più moltitudine di varietà di specie, le quali venendo a essa superficie de' corpi comporrebbero piu la superficie di tal obietto, che non farebbe esso colore, se fosse rimoto: ed occupando tali specie, esso colore dimostra più integralmente la sua natura in esso corpo opaco.

D 2

CXXV. La superficie di quell' opaco si mostrerà di più perfetto colore, la quale avrà per vicino obietto un colore simile al suo.

CXXVI. Quel colore de' corpi più si conserva in lunga distanza che sarà di maggior quantità. Questa proposizione ci mostra che il viso si faccia oscuro nelle distanze, perchè l' ombra è la maggior parte che abbia il volto, ed i lumi son minimi, e però mancano in breve distanza: ed i minimissimi sono i loro lustri, e questa è la causa che restando la parte più oscura, il viso si faccia e si mostri oscuro. E tanto più parrà trarre in nero, quanto tal viso avrà in dosso o in testa cosa più bianca.

CXXVII. I pittori per ritrarre le cose di rilievo debbono tingere la superficie delle carte di mezzana oscurità, e poi dar l' ombre più oscure, ed in ultimo i lumi principali in picciol luogo, i quali son quegli che in picciola distanza son i primi che si perdono all' occhio.

CXXVIII. Infra i colori della medesima natura, quello manco si varia che meno si rimuove dall' occhio. Provasi, perchè l' aria che s' interpone infra l' occhio e la cosa veduta occupa alquanto la detta cosa: e se l' aria interposta sarà di gran somma, allora la cosa veduta si tinge forte del colore di tal aria, e se l' aria sarà di sottile quantità, allora l' obietto sarà poco impedito.

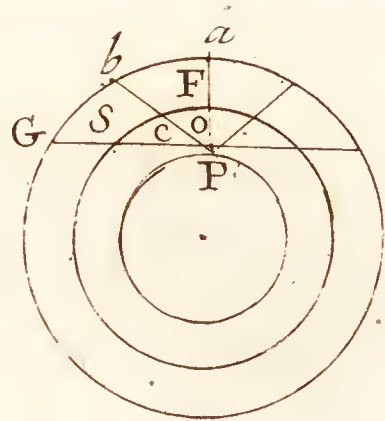
CXXIX. Della verdura veduta in campagna di pari qualità, quella parrà essere più oscura che sarà nelle piante degli alberi, e più chiara si dimostrerà quella de' prati.

CXXX. Quelle verdure si dimostreranno partecipare più d' azzurro, le quali saranno di più oscura ombrosità; e questo si prova per la 7.ª che dice, che l' azzurro si compone di chiaro e d' oscuro in lunga distanza.

CXXXI. Quella superficie mostrerà meno il suo vero colore, la quale sarà più tersa e pulita: Questo vediamo nell' erbe de' prati, e nelle foglie degl' alberi, le quali essendo di pulita e lustra superficie, pigliano il lustro nel quale si specchia il sole, o l' aria che l' allumina, e così in quella parte del lustro sono private del natural colore.

CXXXII. Quel corpo più dimostrerà il suo vero colore, del quale la superficie sarà men pulita e piana. Questo si vede ne' pannilini, e nelle foglie dell' erbe ed alberi che sono pelose, nelle quali alcun lustro non si può generare, onde per necessità non potendo specchiare gli obietti, solo rendono all' occhio il suo vero colore e naturale; non essendo quello corrotto da alcun corpo, che l' allumini con un colore opposto, come quello del rossore del sole, quando tramonta, e tinge i nuvoli del suo proprio colore.

CXXXIII. Mai i colori, vivacità, e chiarezza de' paesi dipinti avranno conformità con paesi naturali alluminati dal sole, se essi paesi dipinti non saranno alluminati da esso sole.

CXXXIV. L'aria sarà tanto meno partecipante del colore azzurro, quanto essa è più vicina all' oriente, e tanto più oscura, quanto ella da esso oriente è più remota. Questo si prova per la 3.ª del 9.º che mostra che qual corpo sarà manco alluminato dal sole il quale fia di qualità più rare. Adunque il fuoco, elemento che veste l'aria, per esser egli più raro e più sottile che l' aria, manco ci occupa le tenebre che son sopra di lui che non fa essa aria, e per conseguenza, l' aria corpo men raro che il fuoco più s' allumina dai raggi solari che la penetrano, ed alluminando l' infinità degli atomi, che per essa s' infondono, si rende chiara ai nostri occhi; onde penetrando per essa aria la specie delle sopraddette tenebre, necessariamente fa che essa bianchezza d' aria ci pare azzurra, come è provato nella 3.ª del 10.º e tanto ci parrà di azzurro più chiaro, quanto fra esse tenebre e gli occhi nostri s' interporrà maggior grossezza d' aria. Come se l' occhio di di chi lo considera fosse P e guardasse sopra di sè la grossezza dell'aria P F, poi declinando alquanto, l' occhio vedesse l' aria per la linea P S, la quale gli parrà piu chiara, per esser maggior grossezza d' aria per la linea tutto privata d' azzurro; la qual cosa seguita, perche la linea del vedere penetra molto maggior somma d' aria per la rettitudine P G che per l' obliquo P S, e cosi si è persuaso il nostro intento.

CXXXV. Quell' aria sola sarà quella che darà di se simulacro nella superficie dell' acqua, la quale rifletta dalla superficie dell' acqua all' occhio intra angoli eguali, cioè che l' angolo dell' incidenza sia eguale all' angolo della riflessione.

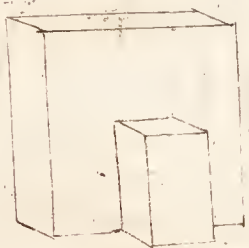
CXXXVI. Tanto meno dimostrerà la cosa visibile del suo natural colore, quanto il mezzo interposto fra lui e l' occhio sarà di maggior grossezza.

CXXXVII. I campi che convengono all' ombre, ed ai lumi, ed ai termini alluminati ed adombrati di qualunque colore, faranno piu separazione l' uno dall' altro, se saranno piu vari, cioè che un colore oscuro non debba terminare in altro colore oscuro, ma molto vario, cioè bianco, o partecipante di bianco, in quanto puoi oscuro, o traente all' oscuro.

CXXXVIII. Quando il colore d' un corpo bianco s' abbatte a terminare in campo bianco, allora i bianchi o saranno eguali, o nò: e se saranno eguali, allora quello che ti è più vicino si farà alquanto oscuro nel termine che egli fa con esso bianco: e se tal campo sarà men bianco che il colore che in lui campeggia, allora il campeggiante spic-

cherà per sè medesimo dal suo differente senz'altro ajuto di termine oscuro.

CXXXIX. La cosa bianca si dimostrerà più bianca quando sarà in campo più oscuro, e si dimostrerà più oscura che sia in campo più bianco: e questo ci ha insegnato il fioccar della neve, la quale, quando noi la veggiamo nel campo dell' aria, ci pare oscura, e quando noi la veggiamo in campo di alcuna finestra aperta, per la quale si vede l' oscurità dell' ombra di essa casa, allora essa neve si mostrerà bianchissima, e la neve d' appresso ci pare veloce, e da lontano tarda, e la vicina ci pare di continua quantità, a guisa di bianche corde, e la remota ci pare discontinua.

CXL. Delle cose d' egual chiarezza, quella si dimostrerà di minor chiarezza, la quale sarà veduta in campo di maggior bianchezza; e quella parrà più bianca, che campeggerà in spazio più oscuro: e l' incarnata parrà pallida in campo rosso, e la pallida parrà rosseggiante, essendo veduta in campo giallo: e similmente i colori saranno giudicati quello che non sono mediante i campi che li circondano.

CXLI. Di grandissima dignità è il discorso de' campi ne' quali campeggiano i corpi opachi vestiti d' ombre e di lumi, perchè a quegli si conviene avere le parti alluminate ne' campi oscuri, e le parti oscure ne' campi chiari, siccome per la figura vien dimostrato.

CXLII. Molti sono che in campagna aperta fanno le figure tanto più oscure, quanto esse sono più remote dall' occhio, la qual cosa è in contrario, se già la cosa imitata non fosse bianca, perchè allora accaderebbe quello che di sotto si propone.

CXLIII. L' aria tinge più gli obietti, che ella separa dall' occhio, del suo colore, quanto ella sarà di maggior grossezza. Adunque avendo l' aria diviso un' obietto oscuro con grossezza di due miglia, ella lo tinge più, che quella che ha la grossezza di un miglio. Risponde qui l' avversario, e dice che i paesi che hanno gli alberi di una medesima specie più sono oscuri da lontano che d' appresso, la qual cosa non è vera, se le piante saranno eguali, e divise da eguali spazi: ma sarà ben vera se i primi alberi saranno rari, e vedrassi la chiarezza dei prati che gli dividono, e gli ultimi saranno spessi; come accade nelle rive e vicinità de' fiumi, che allora non si vede spazio di chiare praterie, ma tutti insieme congiunti, facendo ombra l' uno sopra l' altro. Ancora accade che molto maggiore è la parte ombrosa delle piante, che la luminosa, e per le specie che manda di sè essa pianta all' occhio, si mostrano in lunga distanza, ed il colore oscuro che si trova in maggior quantità più mantiene le sue specie che la parte meno oscura: e così esso misto porta con seco la parte più potente in più lunga distanza.

CXLIV. Non è sempre buono quel che è bello, e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza dei colori, che non senza gran coscienza danno lor debolissime, e quasi insensibili ombre, non stimando il loro rilievo. Ed in questo errore sono i ben parlatori senza alcuna sentenza.

CXLV. Il mare ondeggiante non ha colore universale, ma chi lo vede da terra ferma il vede di colore oscuro, e tanto più oscuro quanto è più vicino l'orizzonte, e vedesi alcun chiarore, ovvero certi lustri, che si muovono con tardità ad uso di pecore bianche negli armenti, e chi vede il mare stando in alto mare lo vede azzurro: e questo nasce perchè da terra il mare pare oscuro, perchè vi vedi in lui l'onde che specchiano l'oscurità della terra, e da alto mare paionò azzurre, perchè tu vedi nell'onde l'aria azzurra di tali onde specchiata.

CXLVI. Li vestimenti neri fanno parer le carni de' simulacri umani più bianche che non sono, e li vestimenti bianchi fanno parere le carni oscure, ed i vestimenti gialli le fanno parere colorite, e le vesti rosse le dimostrano pallide.

CXLVII. Mai il color dell'ombra di qualunque corpo non sarà vera, nè propria ombra, se l'obietto che l'adombra non è del colore del corpo da lui adombrato. Diremo per esempio che io abbia una abitazione nella quale le pareti sieno verdi: dico che se in tal luogo sarà veduto l'azzurro, il quale sia alluminato dalla chiarezza dell'azzurro, allora tal parte alluminata sarà di bellissimo azzurro, e l'ombra sarà brutta, e non vera ombra di tal bellezza d'azzurro, perchè si corrompe per il verde che in lui riverbera: e peggio sarebbe se tal parte fosse tanè.

CXLVIII. Ne' luoghi luminosi uniformemente difformi insino alle tenebre, quel colore sarà più oscuro, che da esso occhio fia più remoto.

CXLIX. I primi colori debbono esser semplici, ed i gradi della loro diminuzione insieme con i gradi delle distanze si debbono convenire, cioè che le grandezze delle cose parteciperanno più della natura del punto, quanto esse gli saran più vicine, ed i colori han tanto più a partecipare del colore del suo orizzonte, quanto essi a quello son più propinqui.

CL. Il colore che si trova infra la parte ombrosa e l'alluminata de' corpi ombrosi, fia di minor bellezza che quello che fia interamente alluminato: dunque la prima bellezza de' colori fia ne' principali lumi.

CLI. L'azzurro dell'aria nasce dalla grandezza del corpo dell'aria alluminata, interposta fra le tenebre superiori e la terra: L'aria per sè non ha qualità d'odori, o di sapori, o di colori, ma in sè piglia le similitudini delle cose che dopo lei sono collocate, e tanto sarà di più bell'azzurro quanto dietro ad essa saranno maggiori tenebre, non essendo essa di troppo spazio, nè di troppa grossezza d'umidità; e vedesi ne'

monti che hanno più ombre, esser più bell' azzurro nelle lunghe distanze, e così dove è più alluminato, mostrar più il color del monte che dell' azzurro appiccatogli dell' aria che infra lui e l' occhio s' interpone.

CLII. Infra i colori che non sono azzurri, quello in lunga distanza parteciperà più d' azzurro, il quale sarà più vicino al nero, e così di converso, si manterrà per lunga distanza nel suo proprio colore quello il quale sarà più dissimile al detto nero. Adunque il verde delle campagne si trasmuterà più nell' azzurro, che non fa il giallo o il bianco, e così per il contrario il giallo e bianco si trasmuterà meno che il verde ed il rosso.

CLIII. I colori posti nell' ombre parteciperanno tanto più o meno della loro natural bellezza, quanto essi saranno in maggiore o minore oscurità. Me se i colori saranno situati in spazio luminoso, allora essi si mostreranno di tanta maggior bellezza quanto il luminoso fia di maggiore splendore. L'avversario dirà: Tante sono le varietà de' colori dell' ombre, quante sono le varietà de' colori che hanno le cose adombrate. E io dico che i colori posti nell' ombre mostreranno infra loro tanta minor varietà, quanto l'ombre che vi sono situate sieno più oscure, e di questo ne son testimonj quegli che dalle piazze guardano dentro le porte de' tempj ombrosi, dove le pitture vestite di varj colori appariscono tutte vestite di tenebre.

CLIV. Il campo che circonda le figure di qualunque cosa dipinta debbe essere più oscuro che la parte alluminata d'esse figure, e più chiaro che la parte ombrosa.

CLV. Il bianco non è colore, ma è in una potenza ricettiva d' ogni colore. Quando esso è in campagna alta, tutte le sue ombre sono azzurre, e questo nasce per la 4.ª che dice: La superficie d' ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obietto. Adunque tal bianco essendo privato del lume del sole per interposizione di qualche obietto trasmesso fra il sole ed esso bianco, resta per tutto il bianco, che vede il sole e l' aria partecipante del colore del sole e dell'aria, e quella parte che non è vista dal sole resta ombrosa, e partecipante del colore dell' aria: e se tal bianco non vedesse la verdura della campagna insino all' orizzonte, nè ancora vedesse la bianchezza di tale orizzonte, senza dubbio esso bianco parrebbe essere di quel semplice colore, del quale si mostra essere l' aria.

CLVI. Il lume del fuoco tinge ogni cosa in giallo; ma questo non apparirà esser vero, se non al paragone delle cose alluminate dall' aria; e questo paragone si potrà vedere vicino al fine della giornata, e sicuramente dopo l' aurora, ed ancora dove in una stanza oscura dia sopra l' obietto un spiracolo d' aria, ed ancora un spiracolo di lume di candela, ed in tal luogo certamente saran vedute chiare e spedite le

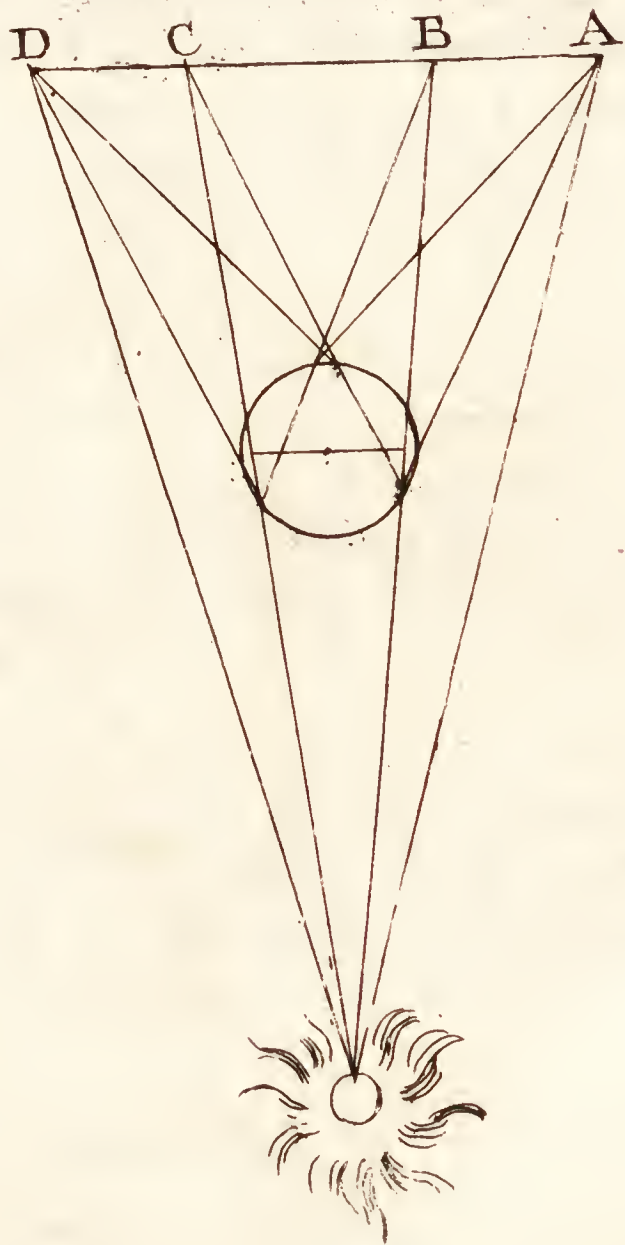
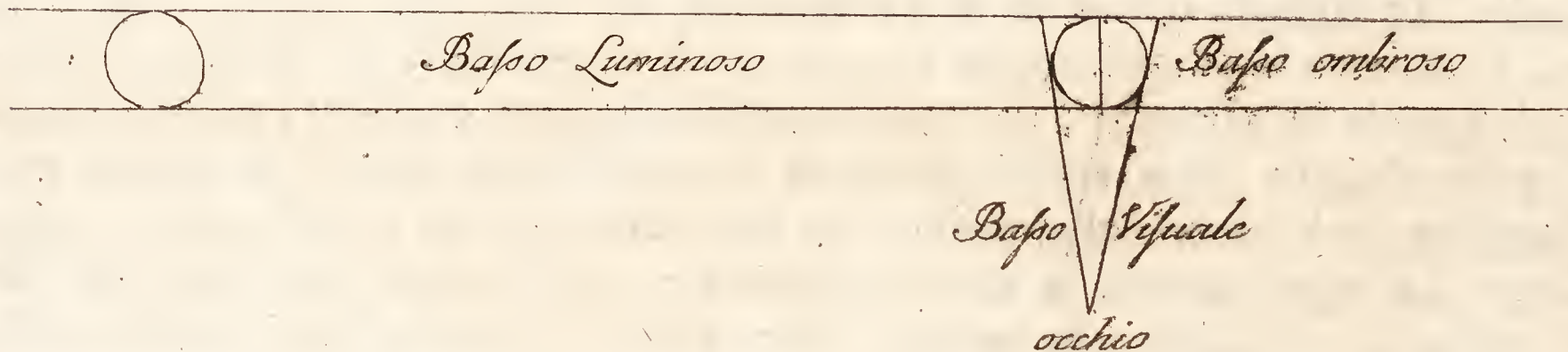
loro

loro differenze. Ma senza tal paragone mai non sarà conosciuta la lor differenza, salvo ne'colori che han più similitudine fra loro e che sian conosciuti, come il bianco dal giallo, il chiaro verde dall'azzurro, perchè gialleggiando il lume che allumina l'azzurro, è come mescolare insieme azzurro e giallo, i quali compongono un bel verde, e se mescoli poi giallo con verde, si fa assai più bello.

CLVII. Quando due lumi mettono in mezzo a sè il corpo ombroso non possono variarsi se non in due modi, cioè o saranno d' egual potenza, o essi saranno ineguali; così parlandosi de'lumi infra loro: se saranno eguali si potranno variare in due altri modi, cioè secondo il loro splendore sopra l' obietto, che sarà o eguale, o diseguale: eguale sarà quando sarà in eguale distanza; disuguale, nelle disuguali distanze. In eguali distanze si varieranno in due altri modi, cioè meno sarà l' obietto alluminato da eguali lumi e splendori in distanza che da lumi eguali in potenza, in confronto dell'obietto opposto, poichè l'obietto pure situato con egual distanza fra due lumi eguali in colore ed in splendore può essere alluminato da essi lumi in due modi, cioè o egualmente da ogni parte, o disugualmente; egualmente sarà da essi lumi alluminato, quando lo spazio che resta intorno a' due lumi sarà d' egual colore e oscurità e chiarezza: disuguali saranno, quando essi spazi intorno a due lumi saranno in oscurità.

CLVIII. Spesse volte accade l' ombra de' corpi ombrosi non esser compagna de' colori de' lumi, e saran verdeggianti l'ombre, ed i lumi rosseggianti, ancora che il corpo sia di colore eguale. Questo accade che il lume verrà d' oriente sopra l' obietto, ed alluminerà l' obietto del colore del suo splendore, e dall' occidente sarà un' altro obietto dal medesimo lume alluminato, il quale sarà d' altro colore che il primo obietto, onde con i suoi lumi riflessi risalta verso levante, e percuote con i suoi raggi nelle parti del primo obietto a lui volto, e gli si tagliano i suoi raggi, e rimangono fermi insieme con i loro colori, e splendori. Io hò spesse volte veduto un' obietto bianco, i lumi rossi, e l' ombre azzurreggianti, e questo accade nelle montagne di neve quando il sole si mostra infuocato.

D C B A

E

CLIX. Quando il corpo ombroso terminerà in campo di color chiaro e alluminato, allora per necessità parrà spiccato e remoto da esso campo; e questo accade perchè i corpi di curva superficie per necessità si fanno ombrosi nella parte opposta d' onde non sono percossi da' raggi luminosi, per esser tal luogo privato di tali raggi: per la qual cosa molto si varia dal campo, e la parte d' esso corpo alluminato non terminerà mai in esso campo alluminato con la sua prima chiarezza, anzi fra il campo ed il primo lume del corpo s' interpone un termine del corpo, che è più oscuro del campo, o del lume del corpo respettivamente.

CLX. Dei campi delle figure, cioè la chiara nell' oscuro, e l' oscura nel campo chiaro, del bianco col nero, o nero col bianco pare più potente l' uno per l' altro, e così i contrarj l' uno per l' altro si mostrano sempre più potenti.

CLXI. De' semplici colori il primo è il bianco: benchè i filosofi non accettano nè il bianco nè il nero nel numero de' colori, perchè l' uno è causa de' colori, l' altro è privazione. Ma perchè il pittore non può far senza questi, noi gli metteremo nel numero degli altri, e diremo il bianco in questo ordine essere il primo, nei semplici, il giallo il secondo; il verde il terzo, l'azzurro il quarto, il rosso il quinto, il nero il sesto: ed il bianco metteremo per la luce senza la quale nessun colore veder si può, ed il giallo per la terra, il verde per l' acqua, l' azzurro per l' aria, ed il rosso per il fuoco, ed il nero per le tenebre, che stan sopra l' elemento del fuoco, perchè non v' è materia o grossezza dove i raggi del sole abbiano a penetrare e percuotere, e per conseguenza alluminare. Se vuoi con brevità vedere la varietà di tutti i colori composti, prendi de' vetri coloriti, e per quelli guarda tutti i colori della campagna che dopo quello si veggono, e così vedrai tutti i colori delle cose che dopo tal vetro si veggono essere tutte miste col colore del predetto vetro, e vedrai qual sia il colore, che con tal mistione s' acconci, o guasti: se sarà il predetto vetro di color giallo, dico che la specie degli obietti, che per esso passano all' occhio, pos-

sono così peggiorare come megliorare: e questo peggioramento in tal colore di vetro accaderà all' azzurro, e nero, e bianco sopra tutti gli altri, ed il miglioramento accaderà nel giallo, e verde sopra tutti gli altri, e così anderai scorrendo con l' occhio le mistioni de' colori, le quali sono infinite, ed a questo modo farai elezione di nuove invenzioni di colori misti e composti, ed il medesimo si farà con due vetri di varj colori anteposti all' occhio, e così per te potrai seguitare.

CLXII. L' azzurro ed il verde non è per sè semplice, perchè l' azzurro è composto di luce e di tenebre, come è quello dell' aria, cioè nero perfettissimo, e bianco candidissimo. Il verde è composto d' un semplice e d' un composto, cioè si compone d' azzurro e di giallo.

Sempre la cosa specchiata partecipa del color del corpo che la specchia, e lo specchio si tinge in parte del colore da lui specchiato, e partecipa tanto più l' uno dell' altro, quanto la cosa che si specchia è più o meno potente che il colore dello specchio, e quella cosa parrà di potente colore nello specchio, che più partecipa del colore d' esso specchio.

Dei colori de' corpi quello sarà veduto in maggior distanza, che fia di più splendida bianchezza. Adunque si vedrà in minor longinquità, quello che sarà di maggior oscurità.

Infra i corpi di egual bianchezza e distanza dall' occhio, quello si dimostrerà più candido che è circondato da maggior oscurità: e per contrario quell' oscurità si dimostrerà più tenebrosa, che fia veduta in più candida bianchezza.

CLXIII. Dei colori di gran perfezione, quello si dimostrerà di maggior eccellenza che fia veduto in compagnia del color retto contrario, ed il pallido col rosso, il nero col bianco, benchè nè l' uno nè l' altro sia colore: azzurro e giallo, verde e rosso, perchè ogni colore si conosce meglio nel suo contrario, che nel suo simile, come l' oscuro nel chiaro, il chiaro nell' oscuro.

Quella cosa che fia veduta in aria oscura e torbida, essendo bianca parrà di maggior forma che non è. Questo accade, perchè come è detto di sopra, la cosa chiara cresce nel campo oscuro, per le ragioni dianzi assegnate.

Il mezzo che è fra l'occhio e la cosa vista tramuta essa cosa nel suo colore, come l'aria azzurra, farà che le montagne lontane saranno azzurre, il vetro rosso fa che ciò che vede l'occhio dopo lui pare rosso; ed il lume che fanno le stelle intorno ad esse, è occupato per la tenebrosità della notte che si trova infra l' occhio e la illuminazione d' esse stelle.

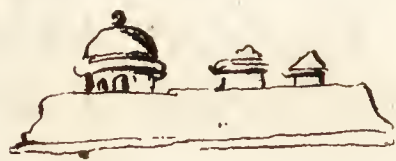
CLXIV. Il vero colore di qualunque corpo si dimostrerà in quella parte che non fia occupata da alcuna qualità d' ombra, nè da lustro, se sarà un corpo pulito.

Dico che il bianco che termina con l'oscuro, fa che in essi termini l'oscuro pare più nero, ed il bianco pare più candido.

CLXV. Quella montagna distante dall'occhio si dimostrerà di più bell' azzurro che sarà da sè più oscura, e quella sarà più oscura, che sarà più alta è più boschereccia, perchè tali boschi coprono assai arbusti dalla parte di sotto, sicchè non gli vede il cielo; ancora le piante salvatiche de' boschi sono in sè più oscure delle domestiche. Molto più oscure sono le quercie, faggi, abeti, cipressi, e pini, che non sono gli alberi domestici, e gli ulivi. Quella lucidità che s'interpone infra l'occhio, ed il nero, che sarà più sottile nella gran sua cima, sarà nero di più bell' azzurro, e così *e converso*: e quella pianta manco pare di dividersi dal suo campo, che termina con un campo di colore più simile al suo, e così *e converso*: e quella parte del bianco parrà più candida, che sarà più presso al confine del nero, e così parranno meno bianche quelle che più saranno remote da esso scuro: e quella parte del nero parrà più oscura, che sarà più vicina al bianco, e così parrà manco oscura quella che sarà più remota da esso bianco.

CLXVI. A voler mettere questa prospettiva del variare, o perdere, ovvero diminuire la propria essenza de' colori, piglierai di cento in cento braccia cose poste infra la campagna, come sono alberi, case, uomini, e siti, ed in quanto al primo albero, avrai un vetro fermo bene e così sia fermo l' occhio tuo: ed in detto vetro disegna un albero sopra la forma di quello, di poi scostalo tanto per traverso, che l'albero naturale confini quasi col tuo disegno, poi colorisci il tuo disegno, in modo che per colore e forma stia a paragone l'uno dell'altro, e che tutti due, chiudendo un occhio, pajano dipinti, e sia detto vetro d' una medesima distanza: e questa regola medesima fa degli alberi secondi, e de' terzi di cento in cento braccia, di vano in vano, e questi ti servano come tuoi adjutori, e maestri, sempre adorandogli nelle tue opere, dove si appartenghano, e faranno bene sfuggir l' opera. Ma io trovo per la regola che il secondo diminuisce $\frac{4}{5}$ del primo quando fosse lontano venti braccia dal primo.

CLXVII. Evvi un'altra prospettiva, la quale si dice aerea, imperocchè per la varietà dell' aria si possono conoscere le diverse distanze di varj edificj terminati ne' loro nascimenti da una sola linea, come sarebbe il veder molti edificj di là da un muro, sicchè tutti appariscano sopra l'estremità di detto muro d'una medesima grandezza, e che tu volessi in pittura far parer più lontano l' uno che l' altro, è da figurarsi un' aria un poco grossa. Tu sai che in simil aria l' ultime cose vedute in quella, come son le montagne, per la gran quantità dell' aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, pajono azzurre, quasi del color dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra il detto muro il primo edificio del suo colore; il più lontano

fallo meno profilato, e più azzurro, e quello che tu vuoi che sia più in là altrettanto fallo meno profilato, e più azzurro; e quello che vuoi che sia cinque volte più lontano, fallo cinque volte più azzurro, e questa regola farà che gli edificj che sono sopra una linea, parranno d' una medesima grandezza, e chiaramente si conoscerà quale è più distante, e qual maggiore dell' altro.

CLXVIII. Variansi le misure dell'uomo in ciascun membro, piegando quello più o meno, ed a diversi aspetti, diminuendo o crescendo tanto più o meno da una parte, quant'elle crescono o diminuiscono dal lato opposto.

CLXIX. L' uomo nella sua prima infanzia ha la larghezza delle spalle eguale alla lunghezza del viso, ed allo spazio che è dalla giuntura d' esse spalle alle gomita, essendo piegato il braccio, ed è simile allo spazio che è dal dito grosso della mano al detto gomito, ed è simile allo spazio che è dal nascimento della verga al mezzo del ginocchio, come pure allo spazio che è da essa giuntura del ginocchio alla giuntura del piede. Ma quando l' uomo è pervenuto all' ultima sua altezza, ogni predetto spazio raddoppia la lunghezza sua; eccetto la lunghezza del viso, la quale insieme con la grandezza di tutto il capo fa poca varietà: e per questo l' uomo, che ha finito la sua grandezza, il quale sia bene proporzionato, è dieci de' suoi volti, e la larghezza delle spalle è due d' essi volti: ed il resto si dirà nell' universal misura dell' uomo.

CLXX. I putti piccioli hanno tutti le giunture sottili, e gli spazi posti fra l' una e l' altra sono grossi; e questo accade perchè la pelle sopra le giunture è sola senz' altra polpa, che è di natura di nervo, che cinge e lega insieme l' ossa, e la carnosità umorosa si trova fra l' una e l' altra giuntura inclusa fra la pelle e l' osso: ma perchè l' ossa sono più grosse nelle giunture che fra le giunture, la carne nel crescere dell' uomo viene a lasciare quella superfluità che stava fra la pelle e l' osso, onde la pelle s' accosta più all' osso, e viene ad assottigliare le membra: ma sopra le giunture, non vi essendo altro che la cartaginosa e nervosa pelle, non può disseccare, e non disseccando non diminuisce: onde per queste ragioni i puttini sono sottili nelle giunture, e grossi fra esse, come si vede le giunture delle dita, braccia, spalle sottili, e concave; e l' uomo per il contrario esser grosso in tutte le giunture delle braccia, e gambe: e dove i puttini hanno in fuori, loro aver di rilievo.

CLXXI. Fra gli uomini, ed i puttini trovo gran differenza di lunghezza dall' una all' altra giuntura, imperochè l' uomo ha dalla giuntura delle spalle al gomito, e dal gomito alla punta del dito grosso,

e da un' omero della spalla all' altro due teste per mezzo, ed il putto ne ha una, perchè la natura compone prima la grandezza della casa dell' intelletto, che quella degli spiriti vitali.

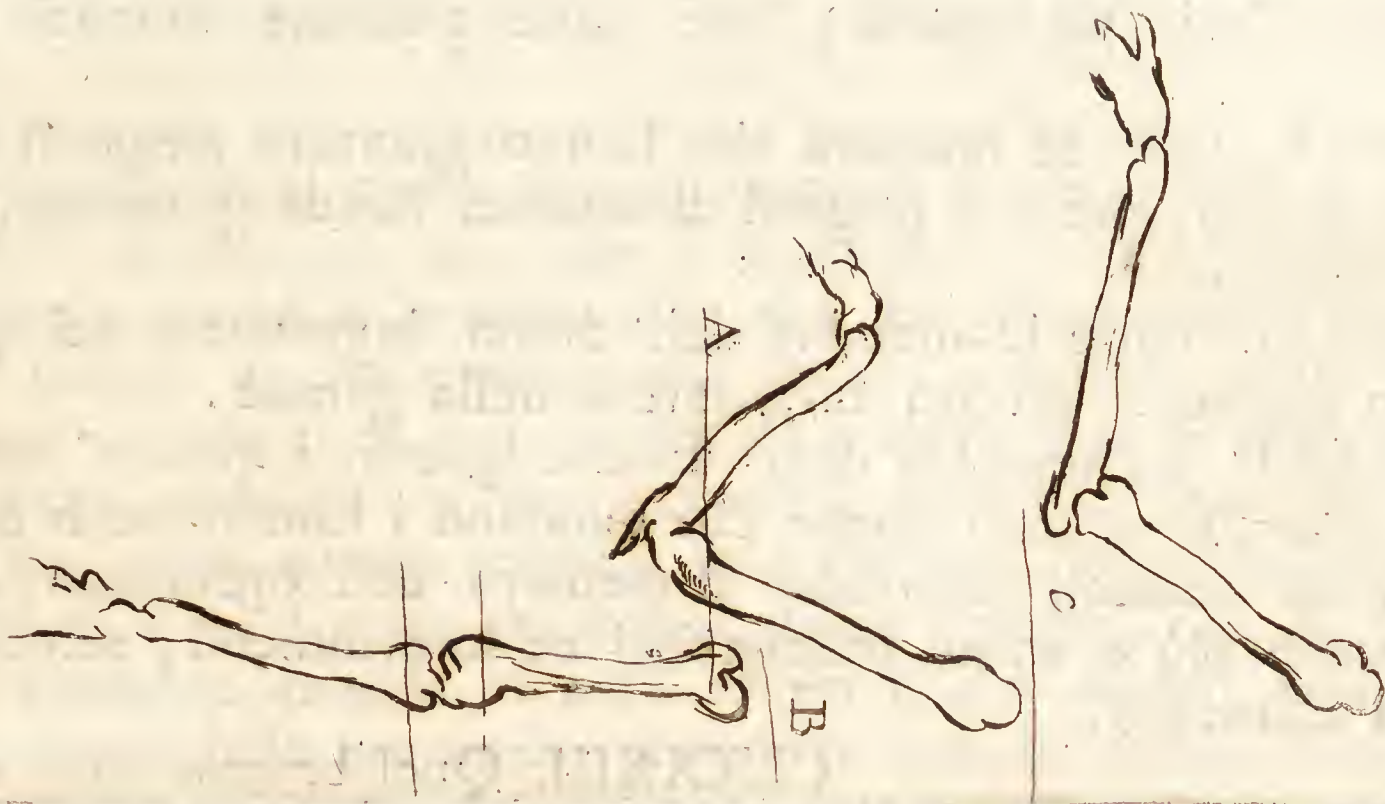
CLXXII. Le dita della mano ingrossano le loro giunture per tutti i loro aspetti quando si piegano, e tanto più s' ingrossano quanto più si piegano, e così diminuiscono quanto più si addirizzano, il simile accade delle dita de' piedi, e tanto più si varieranno quanto esse saranno più carnose.

CLXXIII. Le giunture delle spalle, e dell' altre membra piegabili, si diranno al suo luogo, nel trattato della Anatomia, dove si mostrano le cause de' moti di tutte le parti di che si compone l' uomo.

CLXXIV. Sono i moti semplici principali del piegamento fatto dalla giuntura delle spalle, cioè quando il braccio a quella appiccato si move in alto, o in basso, o in dietro, benchè si potrebbe dire tali moti essere infiniti, perchè se si volterà la spalla a una parete di muro, e si segnerà col suo braccio una figura circolare, si sarà fatto tutti i moti che sono in essa spalla, perchè ogni quantità continua è divisibile in infinito, e tal cerchio è quantità continua fatta dal moto del braccio, il qual moto non produce quantità continua, se essa continuazione non la conduce. Adunque il moto d' esso braccio è stato per tutte le parti del cerchio, ed essendo il cerchio divisibile in infinito, infinite sono le varietà delle spalle.

CLXXV. Dico che le misure universali de' corpi si debbono osservare nelle lunghezze delle figure, e non nelle grossezze, perchè delle laudabili e maravigliose cose che appariscono nell' opere della natura, una è che mai in qualunque specie un particolare con precisione si somiglia all' altro. Adunque tu imitatore di tal natura guarda ed attendi alla varietà de' lineamenti. Piacemi bene che tu fugga le cose mostruose, come di gambe lunghe, busti corti, petti stretti, e braccia lunghe; piglia dunque le misure delle giunture, e le grossezze nelle qnali forte varia essa natura, e varierai ancor tu.

CLXXVI. La necessità costringe il pittore ad aver notizia dell' ossa che sono i sostenitori, e l' armatura della carne che sopra esse si posa, e delle giunture che accrescono e diminuiscono nei loro piegamenti, per la qual cosa la misura del braccio disteso non confà con la misura del piegato. Cresce il braccio e diminuisce infra la varietà dell' ultima sua estensione e piegamento l' ottava parte della sua lunghezza. L' accrescimento e l' accortamento del braccio viene dall' osso che avanza fuori della giuntura del braccio, il quale, come vedi nella figura A B fa lungo dalle spalle al gomito, essendo l' angolo d' esso gomito minor che retto, e tanto più cresce, quanto tal angolo diminuisce, e tanto più diminuisce quanto il predetto angolo si fa maggiore: e tanto più cresce lo spazio della spalla al gomito, quanto l' angolo della piegatu-

ra d'esso gomito si fa minore che retto, e tanto più diminuisce quanto esso è maggior che retto.

CLXXVII. Tutte le parti di qualunque animale, sieno corrispondenti al suo tutto, cioè che quel che è corto e grosso deve avere ogni membro in sè corto e grosso, e quello che è lungo e sottile abbia le membra lunghe e sottili, ed il mediocre abbia le membra della medesima mediocrità, ed il medesimo intendo aver detto delle piante, le quali non sieno storpiate dall' uomo o da' venti, perchè queste rimettono gioventù sopra vecchiezza, e così è distrutta la sua naturale proporzionalità.

CLXXVIII. La giuntura del braccio con la sua mano diminuisce nello stringere, ed ingrossa quando la mano si viene ad aprire, ed il contrario fa il braccio infra il gomito e la mano per tutti i suoi versi: e questo nasce che nell' aprir la mano i muscoli domestici si distendono, ed assottigliano il braccio infra il gomito e la mano e quando la mano si stringe, i muscoli domestici e silvestri si ritirano ed ingrossano, ma i silvestri solo si discostano dall' osso, per esser tirati dal piegar della mano.

CLXXIX. Solo la diminuzione ed accrescimento della giuntura del piede è fatta nell' aspetto della sua parte silvestre D E F, la quale cresce quando l' angolo di tal giuntura si fà più acuto, e tanto diminuisce

quanto egli fassi più ottuso, cioè dalle giunture dinanzi A C B si parla.

CLXXX. Infra le membra che hanno giunture piegabili solo il ginocchio è quello che nel piegarsi diminuisce la sua grossezza, e nel distendersi ingrossa.

CLXXXI. Tutte le membra dell' uomo ingrossano nei piegamenti delle loro giunture, eccetto la giuntura della gamba.

CLXXXII. Le membra degli uomini ignudi, i quali s' affaticano in diverse azioni, sole sieno quelle che scoprano i loro muscoli da quel lato dove i lor muscoli muovono il membro dell' operazioni, e gli altri membri sieno più o meno pronunziati ne' loro muscoli, secondo che più o meno s' affaticano.

CLXXXIII. Quel braccio sarà di più potente e lungo moto, il quale essendosi mosso dal suo naturale sito, avrà più potente aderenza degli altri membri a ritirarlo nel sito dove ei desidera muoversi. Come l' uomo A che muove il braccio col tratto E, e portalo in contrario sito col moversi con tutta la persona in B.

CLXXXIV. La somma e principal parte dell' arte è l' investigazione de' componimenti di qualunque cosa, e la seconda parte de' movimenti, è che abbiano attenzione alle loro operazioni; le quali sieno fatte con prontitudine, secondo i gradi dei loro operatori, così in pigrizia, come in sollecitudine: e che la prontitudine di ferocità sia della somma qualità che si richiede all' operatore di quella. Come quando uno debba gettar dardi, o sassi, o altre simili cose, che la figura dimostri sua somma disposizione in tale azione, ed in potenza: ed il primo in valetudine è la figura A, la seconda è il movimento B, ma l' A rimoverà più da sè la cosa gettata, che non farà la B perchè ancora che l' uno e l' altro mostri di voler tirare il suo peso ad un medesimo aspetto, l' A avendo volto i piedi ad esso aspetto quando si torce o piega, e si rimove da quello in contrario sito, dove esso apparecchia la disposizione della potenza, esso ritorna con velocità e comodità al sito dove esso lascia uscir il peso delle sue mani. Ma in questo medesimo caso la figura B avendo le punte de' piedi volti in contrario sito al

al luogo dove esso vuol tirare il suo peso, si storce ad esso luogo con grande incomodità, e per conseguenza l'effetto è debole, ed il moto partecipa della sua causa, perchè l'apparecchio della forza in ciascun movimento vuol essere con istorcimenti e piegamenti di gran violenza, ed il ritorno sia con agio e comodità, e così l'operazione ha buon' effetto: perchè il balestro che non ha disposizione violenta, il moto del mobile da lui rimosso sarà breve, o nulla: perchè dove non è disfazione di violenza non è moto, e dove non è violenza, essa non può esser distrutta, e per questo l' arco che non ha violenza non può far moto se non acquista essa violenza, e nell'acquistarla non la caccia da sè. Così l'uomo che non si storca o pieghi, non ha acquistato potenza. Adunque quando A avrà tratto il suo dardo, esso si troverà essere storto e debole per quel verso dove esso ha tratto il mobile, ed acquistato una potenza, la quale soltanto vale a tornare in contrario moto.

CLXXXV. Non sieno replicati i medesimi movimenti in una medesima figura nelle sue membra, o mani, o dita: nè ancora si replichino le medesime attitudini in una istoria. E se l' istoria fosse grandissima, come una battaglia, o una uccisione di soldati, dove non è nel dare se non tre modi, cioè una punta, un roverscio, ed un fendente: in questo caso tu ti hai ad ingegnare che tutti i fendenti sieno fatti in varie vedute, come dire alcuno sia volto indietro, alcuno per lato, ed alcuno dinanzi, e così tutti gli altri aspetti delle medesime tre attitudini; e per questo dimanderemo tutti gli altri, partecipanti d' uno di questi. Ma i moti composti sono nelle battaglie di grande artificio, e di gran vivacità, e movimento; e son detti composti quegli, che una sola figura ti dimostra, come s' ella si vedrà con le gambe dinanzi, e parte per il profilo della spalla. E di questi si dirà in altro luogo.

CLXXXVI. Nelle giunture delle membra, e varietà delle loro piegature è da considerare come nel crescere carne da un lato, viene a mancar nell'altro, e questo s'ha da ricercare nel collo degli animali, perchè i loro moti sono di tre nature, delle quali due ne sono semplici, ed una composta, che partecipa dell'uno, e dell' altro semplice, dei quali moti semplici, l' uno è quando si piega all' una e l'altra spalla, o quando esso alza o abbassa la testa che sopra gli posa. Il secondo è quando esso collo si torce a destra o sinistra senza incurvamento, anzi resta dritto, ed avrà il volto voltato verso una delle spalle. Il terzo moto, che è detto composto, è quando nel piegamento suo si aggiunge il suo torcimento, come quando l' orecchia s'inchina inverso una delle spalle, ed il volto si volta inverso la medesima parte, o la spalla opposta, col viso volto al cielo.

CLXXXVII. Misura in tela la proporzione della tua membrificazione, e se la trovi in alcuna parte discordante, notala, e forte ti guarderai di non l' usare nelle figure che per te si compongono, per-

chè questo è comun vizio de' pittori di dilettarsi di far cose simili a sè.

CLXXXVIII. Tutti i membri esercitino quell' ufizio, al quale furono destinati, cioè che ne' morti, e dormienti nessun membro apparisca vivo o desto, così il piede, che riceve il peso dell' uomo, sia schiacciato, e non con dita scherzanti, se già non posasse sopra il calcagno.

CLXXXIX. I moti delle parti del volto, mediante gli accidenti mentali, sono molti; de' quali i principali sono ridere, piangere, gridare, cantare in diverse voci acute e gravi, ammirazione, ira, letizia, malinconia, paura, doglia, e simili, delle quali si farà menzione, e prima del riso, e del pianto, che sono molto simili nella bocca, e nelle guancie, e serramento d' occhi, ma solo si variano nelle ciglia, e loro intervallo: e questo tutto diremo al suo luogo, cioè delle varietà che piglia il volto, le mani, e tutta la persona per ciascun degli accidenti, de' quali a te, pittore, è necessaria la cognizione, se nò, la tua arte dimostrerà veramente i corpi due volte morti. Ed ancora ti ricordo che i movimenti non sieno tanto sbalestrati, e tanto mossi, che la pace paia battaglia o morescha d' ubriachi, e sopra il tutto che i circostanti al caso per il quale è fatta l' istoria sieno intenti con atti che mostrino ammirazione, riverenza, dolore, sospetto, paura, o gaudio, secondo che richiede il caso per il quale è fatto il congiunto, o vero concorso delle figure: e fa' che le tue istorie non sieno l' una sopra l'altra in una medesima parte con diversi orizzonti, sicchè ella paia una bottega di merciaio con le sue cassette fatte a quadretti.

CXC. Le parti che mettono in mezzo il globo del naso si variano in otto modi, cioè o elle sono egualmente dritte, o egualmente concave, o egualmente convesse: 1.° Ovvero son disegualmente rette, concave, e convesse, 2.° Ovvero sono nelle parti superiori rette, e di sotto concave, 3.° Ovvero di sopra rette, e di sotto convesse, 4.° Ovvero di sopra concave e di sotto rette, 5.° O di sopra concave, e di sotto convesse, 6.° O di sopra convesse, e di sotto rette, 7.° O di sopra convesse, e di sotto concave.

L' applicatura del naso col ciglio è di due ragioni, cioè, o ch' ella è concava, o ch' ella è dritta.

La fronte ha tre varietà, o ch' ella è piana, o ch' ella è concava, o ch' ella è colma. La piana si divide in due parti, cioè o ch' ella è convessa nella parte di sopra, o nella parte di sotto, ovvero di sopra e di sotto, ovvero piana di sopra e di sotto.

CXCI. In questo caso ti bisogna mandare alla memoria la varietà de' quattro membri diversi in profilo, come sarebbe naso, bocca, mento, e fronte. E prima diremo de' nasi, i quali sono di tre sorti, dritto, concavo, e convesso. De' dritti non ve n' è altro che quattro

varietà, cioè lungo, corto, alto con la punta, e basso, I nasi concavi sono di tre sorti, delle quali alcuni hanno la concavità nella parte superiore, alcuni nel mezzo, ed alcuni nella parte inferiore. I nasi convessi, ancora si variano in tre modi, alcuni hanno un gobbo nella parte di sopra, alcuni nel mezzo, alcuni di sotto: gli sporti che mettono in mezzo il gobbo del naso si variano in tre modi, cioè o sono dritti, o sono concavi, o sono convessi.

CXCII. Se tu vuoi con facilità tener a mente un aria d' un volto impara prima dimolte teste, bocche, occhi, nasi, menti, gole, colli, e spalle: e poniamo caso. I nasi sono di dieci ragioni: dritto, gobbo, cavo, col rilievo più su, o più giù che il mezzo, aquilino, simo, tondo, ed acuto: questi sono buoni in quanto al profilo. In faccia sono di undici ragioni: eguali, grossi in mezzo, sottili in mezzo, la punta grossa e sottile nell' appiccatura, sottile nella punta e grosso nell' appiccatura, di larghe narici, di strette, di alte, di basse, di buchi scoperti, e di buchi occupati dalla punta: e così troverai diversità nell' altre particole: le quali cose tu dei ritrarre dal naturale, e metterle a mente. Ovvero quando tu dei fare un volto a mente, porta teco un picciol libretto, dove siano notate simili fazioni, e quando hai dato un' occhiata al volto della persona che vuoi ritrarre, guarderai poi in disparte qual naso o bocca se gli assomiglia, e fagli un picciolo segno per riconoscerlo poi a casa, e metterlo insieme.

CXCIII. Non si facciano muscoli con aspre diffinizioni, ma i dolci lumi finiscano insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre, e di questo nasce grazia e formosità,

CXCIV. La fontanella della gola cade sopra il piede, e gittando un braccio innanzi, la fontanella esce di essi piedi, e se la gamba getta in dietro, la fontanella và innanzi, e così si rimuta in ogni attitudine.

CXCV. Quella figura, della quale il movimento non è compagno dell'accidente che è finto esser nella mente della figura, mostra le membra non esser obbedienti al giudizio d' essa figura, ed il giudizio dell' operatore valer poco; però dee mostrare tal figura grand' affezzione e fervore, e mostrar che tali moti, altra cosa da quello per cui siano fatti, non possano significare.

CXCVI. Le membra degl' ignudi debbono essere più o meno evidenti nel discoprimento de' muscoli secondo la maggiore o minor fatica di detti membri, e mostrar solo quei membri che più s' adoprano nel moto o azione, e più si manifesti quello che è più adoperato; e quello che nulla s' adopera resti lento e molle.

CXCVII. Quando l' uomo si muove con velocità o tardità, sempre quella parte che è sopra la gamba che sostiene il corpo, sarà più bassa che l' altra.

CXCVIII. Quelle spalle o lati dell'uomo, o d'altro animale avranno infra loro maggior differenza nell' altezza, delle quali il suo tutto sarà di più tardo moto, seguita il contrario, cioè che quelle parti degli animali avranno minor differenza nelle loro altezze, delle quali il suo tutto sarà di più veloce moto, e questo si prova per la 9.ª del moto locale, dove dice: Ogni grave peso per la linea del suo moto ec. adunque movendosi il tutto verso alcun luogo, la parte a quella unita, seguita la linea brevissima del moto del suo tutto, senza dar di sè peso nelle parti laterali d'esso tutto.

CXCIX. Dice l' avversario, in quanto alla prima parte di sopra, non esser necessario che l' uomo che stà fermo, o che cammina con tardo moto, usi di continuo la predetta ponderazione delle membra sopra il centro della gravità che sostiene il peso del tutto, perchè molte volte l' uomo non usa nè osserva tal regola, anzi fa tutto il contrario, conciosiachè alcune volte esso si piega lateralmente, stando sopra un sol piede, alcuna volta scarica parte del suo peso sopra la gamba che non è retta, cioè quella che si piega nel ginocchio, come si mostra nelle due figure B C. Rispondesi che quel che non è fatto dalle spalle nella figura C è fatto nel fianco, come si è dimostrato a suo luogo.

CC. L' estensione del braccio raccolto muove tutta la ponderazione dell' uomo sopra il suo piede sostentacolo del tutto, come si mostra in quello che con le braccia aperte và sopra la corda senza altro bastone.

CCI. Quell' animale avrà il centro delle gambe suo sostentacolo tanto più vicino al perpendicolo del centro della gravità, il quale sarà di più tardi movimenti, e così *e converso*, quello avrà il centro de' sostentacoli più remoto dal perpendicolo del centro della gravità sua, il quale fia di più veloce moto.

CCII. Sempre la spalla dell' uomo che sostiene il peso è più alta che la spalla senza peso, e questo si mostra nella figura, per la quale passa la linea centrale di tutto il peso dell' uomo, e del peso da lui portato: il qual peso composto se non fosse diviso con egual soma sopra il centro della gamba che posa, sarebbe necessità che tutto il composto rovinasse: ma la necessità provvede che tanta parte del peso naturale dell' uomo si getta in un de' lati, quanta è la quantità del peso

accidentale che si aggiunge dall' opposto lato : e questo far non si può se l' uomo non si piega e non s' abbassa dal lato suo più lieve con tanto piegamento che partecipi del peso accidentale da lui portato : e questo far non si può se la spalla del peso non si alza , e la spalla lieve non s' abbassa . E questo è il mezzo che l' artificiosa necessità ha trovato in tale azione.

CCIII. Sempre il peso dell' uomo che posa sopra una sola gamba sarà diviso con egual parte opposta sopra il centro della gravità che sostiene.

CCIV. L' uomo che si move avrà il centro della sua gravità sopra il centro della gamba che posa in terra.

CCV. La privazione del moto di qualunque animale , il quale posa i suoi piedi , nasce dalla privazione dell' inegualità che hanno infra loro opposti pesi che si sostengono sopra i loro pesi.

CCVI. Tanto diminuisce l' uomo nel piegamento dell' uno de' suoi lati quanto egli cresce nell' altro suo lato opposto , e tal piegatura sarà all' ultimo subdupla alla parte che si estende. E di questo si farà particolar trattato.

CCVII. Tanto quanto l'uno de'lati de' membri piegabili si farà più lungo , tanto la sua parte opposta sarà diminuita . La linea centrale estrinseca de' lati che non si piegano , ne' membri piegabili, mai diminuisce o cresce di sua lunghezza.

CCVIII. Sempre la figura che sostiene peso fuor di sè e della linea centrale della sua quantità, dee gettar tanto peso naturale o accidentale dall' opposta parte , che faccia equiponderanza de' pesi intorno alla linea centrale che si parte dal centro dalla parte del piè che si posa , e parta per tutta la soma del peso sopra essa parte de' piedi in terra posata . Vedesi naturalmente uno che piglia un peso dall' uno de' bracci, gittar fuori di sè il braccio opposto : e se questo non basta a far l' equiponderanza , vi porge tanto più peso di sè medesimo piegandosi , che si fa sufficiente a resistere all' applicato peso . Si vede ancora in uno che sia per cadere roversciò l'uno de'suoi lati laterali, che sempre getta infuori il braccio dall'opposta parte.

CCIX. Quando tu vuoi far l' uomo motore d' alcun peso considera che i moti debbono esser fatti per diverse linee, cioè o di basso o in alto con semplice moto, come fa quello che chinando si piglia il peso che rizzandosi vuole alzare, o quando vuole strascinarsi alcuna cosa dietro, ovvero spingere innanzi, o vuoi tirare in basso con corda che passa per carrucola. Quì si ricorda che il peso dell' uomo tira tanto quanto il centro della gravità sua è fuori del centro del suo sostentacolo. A questo s' aggiunge la forza che fanno le gambe o schiena piegate nel suo rizzarsi.

Mai non si scende o sale, nè mai si cammina per nessuna linea, che il piè di dietro non alzi il calcagno.

CCX. Il moto è creato dalla distruzione del billico, cioè dall' inegualità: imperocchè nessuna cosa per se si muove che non esca dal suo bilico, e quella si fa più veloce, che più si rimove dal detto suo bilico.

CCXI. Se la figura posa sopra uno de' suoi piedi, la spalla di quel lato che posa fia sempre più bassa che l' altra, e la fontanella della gola sarà sopra il mezzo della gamba che posa. Il medesimo accaderà per qualunque linea noi vedremo essa figura, essendo senza braccia sportanti non molto fuori della figura, o senza peso adosso, o in mano, o in spalla o sportamento della gamba che non posa innanzi o indietro.

CCXII. Le membra nel corpo debbono essere accomodate con grazia al proposito dell' effetto che tu vuoi che faccia la figura: e se tu vuoi fare la figura che mostri in sè leggiadria, dei far membri gentili, e distesi senza dimostrazione di troppi muscoli, e quei pochi che al proposito farai dimostrare, fagli dolci, cioè di poca evidenza; con ombre non tinte, e le membra, e massimamente le braccia disnodate, cioè che nessun membro non stia in linea dritta col membro che s' aggiunge seco. E se il fianco, polo dell'uomo, si trova, per lo posare fatto, che il destro sia più alto che il sinistro, farai la giuntura della spalla superiore piovere per linea perpendicolare sopra il più eminente oggetto del fianco, e sia essa spalla destra più bassa della sinistra, e la fontanella sia sempre superiore al mezzo della giuntura del piè di sopra che posa la gamba: e la gamba che non posa abbia il suo ginocchio più basso che l' altro, e presso all' altra gamba.

Le latitudini della testa e braccia sono infinite, però non mi esten-

derò in darne alcuna regola. Dirò pure che elle sieno facili e grate con varj storcimenti, acciò non pajano pezzi di legno.

CCXIII. In quanto alla comodità d'essi membri, avrai a considerare che quando tu vuoi figurare uno che per qualche accidente si abbia a voltare in dietro, o per canto, che tu non faccia muovere i piedi e tutte le membra in quella parte dove volta la testa, anzi farai operare con partire esso svolgimento in quattro giunture, cioè quella del piede, del ginocchio, del fianco, e del collo: e se proseguirà sulla gamba destra, farai il ginocchio della sinistra piegare in dentro, ed il suo piede sia elevato alquanto di fuori, e la spalla sinistra sia alquanto più bassa che la destra, e la nuca si scontri nel medesimo luogo dove è volta la noce di fuori del piè sinistro, e la spalla sinistra sarà sopra la punta del piè destro per perpendicolar linea: e sempre usa, che dove le figure voltano la testa, non vi si volga il petto; che la natura per nostra comodità ci ha fatto il collo, che con facilità può servire a diverse bande, volendo l' occhio voltarsi in varj siti, ed a questo medesimo sono in parte obbedienti l' altre giunture: e se fai l' uomo a sedere, e che le sue braccia s' avessero in qualche modo ad adoprare in qualche cosa traversa, fa' che il petto si volga sopra la giuntura del fianco.

CCXIV. Ancora non replicar le membra ad un medesimo moto nella figura la quale tu fingi esser sola, cioè che se la figura mostra di correr sola, che tu non gli faccia tutte due le mani innanzi, ma una innanzi, e l' altra indietro, perche altrimente non può correre; e se il piè destro è innanzi, che il braccio destro sia indietro, ed il sinistro innanzi, perchè senza tal disposizione non si può correr bene. E se gli sarà fatto uno che lo seguiti, che abbia una gamba, che si getti alquanto innanzi, fa che l' altra ritorni sotto la testa, ed il braccio superiore scambi il moto e vada innanzi: e così di questo si dirà a pieno nel libro de' movimenti.

CCXV. Fra le principali cose importanti che si richiedono nelle figurazioni degli animali, è il situar bene la testa sopra le spalle, il busto sopra i fianchi, e i fianchi e spalle sopra i piedi.

CCXVI. La figura che senza moto sopra i suoi piedi si sostiene, darà di sè eguali pesi opposti intorno al centro del suo sostentacolo. Dico perciò che se la figura senza moto sarà posata sopra li suoi piedi si sosterrà, che se ella getta un braccio innanzi al suo petto, ella dee gettar tanto peso naturale indietro quanto ne getta del naturale ed accidentale innanzi; e quel medesimo dico di ciascuna parte che sporta infuori del suo tutto oltre il solito.

CCXVII. Mai si leverà o porterà peso dall' uomo, che non mandi di sè più di altrettanto peso che quello che vuole levare, e lo porti in opposta parte a quella donde esso leva il detto peso.

CCXVIII. Sieno le attitudini degli uomini con le loro membra in tal modo disposti, che con quelle si dimostri l' intenzione del loro animo.

CCXIX. Pronunziansi gli atti degli uomini secondo le loro età, e dignità, e si variano secondo le specie, cioè de' maschi e delle femmine.

CCXX. Dico che il pittore dee notare le attitudini e i moti degli uomini nati da qualunque accidente immediatamente, e sieno notati o messi nella mente, e non aspettar che l'atto del piangere sia fatto fare a uno in prova senza gran causa di pianto, e poi ritrarlo, perchè tal atto non nascendo dal vero caso, non sarà nè pronto nè naturale: ma è ben buono averlo prima notato dal caso naturale, e poi fare star uno in quell' atto per vedere alcuna parte al proposito, e poi ritrarlo.

CCXXI. Tutti i circostanti di qualunque caso degno d' essere notato stanno con diversi atti ammirativi a considerare esso atto, come quando la giustizia punisce i malfattori: e se il caso è di cosa devota, tutti i circostanti drizzano gli occhi con diversi atti di devozione a esso caso, come il mostrare l' ostia nel sagrificio, e simili: e s' egli è caso degno di riso, o di pianto, in questo non è necessario che tutti i circostanti voltino gli occhi a esso caso, ma con diversi movimenti, e che gran parte di quegli si rallegrino, o si dolgano insieme, e se il caso è pauroso, i visi spaventati di quegli che fuggono facciano gran dimostrazione di timore, e di fuga, con varj movimenti, come si dirà nel libro de' moti.

CCXXII. Non far mai una figura che abbia del sottile con muscoli di troppo rilievo; imperocchè gli uomini sottili non hanno mai troppa carne sopra l' ossa, ma sono sottili per la scarsità di carne, e dove è poca carne, non può esser grossezza di muscoli.

CCXXIII. I muscolosi hanno grosse l' ossa, e sono uomini grossi e corti, ed hanno carestia di grasso, imperocchè le carnosità de' muscoli per loro accrescimento si ristringono insieme, ed il grasso che infra loro si suole interporre non ha luogo, ed i muscoli in tali magri essendo in tutto costretti infra loro, e non potendosi dilatare, crescono in grossezza, e più crescono in quella parte che è più remota da' loro estremi, cioè inverso il mezzo della loro larghezza e lunghezza.

CCXXIV. Ancora che i grassi sieno in sè corti e grossi, come gli anzidetti muscolosi, essi hanno sottili muscoli, ma la loro pelle veste molta grossezza spugnosa e vana, cioè piena d' aria; però essi grassi si sostengono più sopra l' acqua che non fanno i muscolosi, che hanno nella pelle rinchiusa meno quantità d' aria.

CCXXV. Nell' alzare ed abbassare delle braccia le poppe spariscono, o elle si fanno di più rilievo: il simile fanno i rilievi de' fianchi nel

nel piegarsi in fuori, o in dentro nei loro fianchi; e le spalle fanno più varietà, e i fianchi, ed il collo, che nessun' altra giuntura, perchè hanno i moti più variabili: e di questo si farà un libro particolare.

CCXXVI. I membri non debbono aver nella gioventù pronunziazione de' muscoli, perchè è segno di fortezza attempata, e ne' giovanetti non è nè tempo, nè matura fortezza: ma siano i sentimenti delle membra pronunziate più o meno evidenti, secondo che più o meno saranno affaticati, e sempre i muscoli che sono affaticati sono più alti, e grossi che quegli che stanno in riposo, e mai le linee centrali intrinseche de' membri che si piegano stanno nella loro naturale lunghezza.

CCXXVII. L' ignudo figurato con grand' evidenza di tutti i suoi muscoli fia senza moto; perchè non si può muovere, se una parte de' muscoli non si allenta, quando gli opposti muscoli tirano: e quegli che allentano mancano della loro dimostrazione, e quegli che tirano si scuoprono forte, e fannosi evidenti.

CCXXVIII. Le figure ignude non debbono avere i loro muscoli ricercati interamente, perchè riescono difficili e disgraziati. Per quell' aspetto che il membro si volta alla sua operazione, per quel medesimo fiano i suoi muscoli più spesso pronunziati. Il muscolo in sè pronunzia spesso le sue particole mediante l' operazione, in modo che senza tale operazione in esso prima non si dimostravano.

CCXXIX. Il muscolo della coscia di dietro fa maggior varietà nella sua estensione ed attrazione che nessun altro muscolo che sia nell' uomo. Il secondo è quello che compone la natica: Il terzo è quello delle schiene: Il quarto è quello della gola: Il quinto è quello delle spalle: Il sesto è quello dello stomaco, che nasce sotto il pomo granato, e termina sotto il pettignone, come si dirà di tutti.

CCXXX. Dove il braccio termina con la palma della mano presso a quattro dita, si trova una corda la maggiore che sia nell' uomo, la quale è senza muscolo, e nasce nel mezzo dell' uno de' fucili del braccio, e termina nel mezzo dell' altro fucile, ed ha figura quadrata, ed è larga circa tre dita, e grossa mezzo dito, e questa serve solo a tenere insieme stretti i due detti fucili del braccio, acciò non si dilatino.

CCXXXI. Nascono nelle giunture dell' uomo alcuni pezzi d' osso, i quali sono stabili nel mezzo delle corde, che legano alcune giunture, come le rotelle delle ginocchia, e quelle delle spalle, e de' piedi, le quali sono in tutto otto, essendovene una per spalla, ed una per ginocchio, e due per ciascun piede sotto la prima giuntura dei diti grossi verso il calcagno, e questi si fanno durissimi verso la vecchiezza dell' uomo.

CCXXXII. Nasce un muscolo infra il pomo granato, ed il pettignone; (dico termina nel pettignone) il quale è di tre potenze, perchè è diviso nella sua lunghezza da tre corde, cioè prima il muscolo superiore, e poi seguita una corda larga come esso muscolo, poi seguita il secondo muscolo più basso di questo, al quale si congiunge la seconda corda, al fine seguita il terzo muscolo con la terza corda, la qual corda è congiunta all' osso del pettignone: e queste tre riprese di tre muscoli con tre corde sono fatte dalla natura per il gran moto che ha l'uomo nel suo piegarsi, e distendersi con simile muscolo, il quale se fosse d'un pezzo farebbe troppa varietà nel suo dilatarsi e restringersi, nel piegarsi e distendersi dell' uomo, e fa maggior bellezza nell' uomo aver poca varietà di tal muscolo nelle sue azioni, imperocchè se il muscolo si ha da distendere nove dita, ed altrettante poi ritirarsi, non tocca tre dita per ciascun muscolo, le quali fanno poca varietà nella loro figura, e poco deformano la bellezza del corpo.

CCXXXIII. L' ultimo svoltamento che può far l'uomo sarà nel dimostrarsi le calcagne indietro, ed il viso in faccia: e questo non si farà senza difficoltà, e se non si piega la gamba ed abbassasi la spalla che guarda la nuca: e la causa di tale svoltamento fia dimostrata nell' anatomia, e quali muscoli primi ed ultimi si muovano.

CCXXXIV. Delle braccia che si mandano di dietro, le gomita non si faranno mai più vicine che le più lunghe dita passino le gomita dell' opposta mano, cioè che l' ultima vicinità che aver possano le gomita dietro alle reni, sarà quanto è lo spazio che è dal suo gomito all' estremo del maggior dito della mano, le quali braccia fanno un quadrato perfetto. E quanto si possano traversar le braccia sopra il petto, e che le gomita vengano nel mezzo del petto, e queste gomita con le spalle e braccia fanno un triangolo equilatero.

CCXXXV. Quando l' uomo si dispone alla creazione del moto con la forza, esso si piega e torce quanto può nel moto contrario a quello dove vuol generare la percussione, e quivi s' apparecchia nella forza che a lui è possibile, la quale conduce e lascia sopra della cosa da lui percossa col moto del composto.

CCXXXVI. I muscoli che muovono il maggior fucile del braccio nell' estensione e retrazione del braccio, nascono circa il mezzo dell' osso detto adiutorio, l' uno dietro all' altro; di dietro è nato quello che estende il braccio, e dinanzi quello che lo piega.

Se l' uomo è più potente nel tirare che nello spingere, provasi per la 9.ª *de ponderibus*, dove dice: Infra i pesi di egual potenza, quello

si dimostrerà più potente che sarà più remoto dal polo della loro bilancia. Ne segue perciò che essendo N B muscolo, ed N C muscolo di potenza infra loro eguali, il muscolo dinanzi N C è più potente che il muscolo di detto N B, perchè esso è fermo nel braccio in C sito più remoto dal polo del gomito A che non è B il quale è di là da esso polo, e così è concluso l'intento. Ma questa è forza semplice, e non composta, come si propone di voler trattare, e dobbiamo metter più innanzi. Poi la forza composta è quella quando facendosi un operazione con le braccia, vi s' aggiunge una seconda potenza del peso delle persona, e delle gambe, come nel tirare, e nello spingere, che oltre alla potenza delle braccia vi si aggiunge il peso della persona, e la forza della schiena, e delle gambe, la quale è nel voler distendersi, come sarebbe di due ad una colonna, che uno la spingesse, e l' altro la tirasse.

CCXXXVII. Molto maggior potenza ha l' uomo nel tirare che nello spingere, perchè nel tirare vi s' aggiunge la potenza de' muscoli delle braccia che son creati solo al tirare, e non allo spingere, perchè quando il braccio è dritto, i muscoli che muovono il gomito non possono avere alcuna azione nello spingere più che si avesse l' uomo appoggiando la spalla alla cosa che egli vuole rimuovere dal suo sito, nella quale s' adoprano i nervi che drizzano la schiena incurvata, e quegli che drizzano la gamba piegata, e siano sotto la coscia, e nella polpa dietro alla gamba, e così è concluso al tirare aggiungersi la potenza delle braccia, e la potente estensione delle gambe, e della schiena, insieme col petto dell'uomo, nella qualità che richiede la sua obliquità; ed allo spingere concorre il medesimo, mancandogli la potenza delle braccia, perchè tanto è a spingere con un braccio dritto senza moto, come è avere interposto un pezzo di legno fra la spalla e la cosa che si spinge.

CCXXXVIII. La carne che veste le giunture dell' ossa, e l'altre parti all' osso vicine, crescono e diminuiscono nelle loro grossezze secondo il piegamento o estensione delle predette membra, cioè crescono dalla parte di dentro dell' angolo che si genera nei piegamenti de' membri, e s'assottigliano, e si estendono dalla parte di fuori dell' angolo esteriore: ed il mezzo che s' interpone fra l' angolo convesso ed il concavo partecipa di tale accrescimento o diminuzione, ma tanto più o meno quanto le parti sono più vicine o remote dagli angoli delle dette giunture piegate.

CCXXXIX. Impossibile è il voltar la gamba dal ginocchio in giù senza voltar la coscia con altrettanto moto, e questo nasce perchè la giuntura dell' osso del ginocchio ha il contatto dell' osso della coscia internato e commesso con l' osso della gamba, e solo si può muovere tal giuntura innanzi o indietro, nel modo che richiede il camminare, e l' inginocchiarsi; ma non si può mai muovere lateralmente, perchè i contatti che compongono la giuntura del ginocchio non lo comportano: imperocchè se tal giuntura fosse piegabile e voltabile, come l' osso dell' adiutorio che si commette nella spalla, e come quello della coscia che si commette nell' anche, l' uomo avrebbe sempre piegabili così le gambe per i loro lati, come dalla parte dinanzi alla parte di dietro, e sempre tali gambe sarebbono torte, ed ancora tal giuntura non può preterire la rettitudine della gamba, ed è solo piegabile innanzi, e non indietro, perchè se si piegasse indietro, l' uomo non si potrebbe levare in piedi quando fosse inginocchiato, perchè nel levarsi di ginocchioni, delle due ginocchia, prima si dà il carico del busto sopra l' uno de' ginocchi, e scaricasi il peso dell' altro, ed in quel tempo l' altra gamba non sente altro peso di sè medesima, onde con facilità leva il ginocchio da terra, e mette la pianta del piede tutta posata alla terra, di poi rende tutto il peso sopra esso piede posato, appoggiando la mano sopra il suo ginocchio, ed in un tempo distende il braccio, il quale porta il petto e la testa in alto, e così distende e drizza la coscia col petto, e fassi dritto sopra esso piede posato insino che ha levato l' altra gamba.

CCXL. Sempre la carne piegata è grinza dall' opposta parte da cui essa è tirata.

CCXLI. Il moto semplice è detto quello che si fa nel piegarsi semplicemente, o innanzi, o indietro.

CCXLII. Il moto composto è detto quello quando per alcuna operazione si richiede piegarsi in giù e in traverso in un medesimo tempo: così dee avvertire il pittore a fare i movimenti composti, i quali siano integralmente alle loro composizioni, cioè se uno fa un' atto composto, mediante le necessità di tale azione, che tu non l' imiti in contrario col fargli fare un' atto semplice, il quale sarà più remoto da essa azione.

CCXLIII. I moti delle tue figure debbono essere dimostrativi della quantità della forza quale conviene a quelle usare a diverse azioni, cioè che tu non faccia dimostrare le medesime forze a quel che leverà una bacchetta, la quale fia conveniente all' alzare d' una trave. Adunque fa diverse le dimostrazioni delle forze secondo la qualità de' pesi da loro maneggiati.

CCXLIV. Non farai mai le teste dritte sopra le spalle, ma voltate in traverso, a destra o a sinistra, ancorchè esse guardino in sù o in

giù, o dritto, perchè gli è necessario fare i lor moti che mostrino vivacità desta, e non addormentata. E non fare i mezzi di tutta la persona dinanzi o di dietro, che mostrino le loro rettitudini sopra o sotto agli altri mezzi superiori o inferiori: e se pure tu lo vuoi usare, fallo ne' vecchi: e non replicare i movimenti delle braccia, o delle gambe, non che in una medesima figura, ma nè anche nelle circostanti e vicine, se già la necessità del caso che si finge non ti costringesse.

CCXLV. Negli atti affezionati dimostrativi le cose propinque per tempo o per sito s'hanno a mostrare con la mano non troppo remota da essi dimostratori: e se le predette cose saranno remote, remota debbe essere ancor la mano del dimostratore, e la faccia del viso volta a ciò che si dimostra.

CCXLVI. Sia variata l'aria de' visi secondo gli accidenti dell'uomo in fatica, in riposo, in pianto, in riso, in gridare, in timore, e cose simili, ed ancora le membra della persona insieme con tutta l'attitudine dee rispondere all'effigie alterata.

CCXLVII. Sono alcuni moti mentali senza il moto del corpo, ed alcuni col moto del corpo. I moti mentali senza il moto del corpo lasciano cadere braccia, mani, ed ogni altra parte che mostra vita: ma i moti mentali con il moto del corpo tengono il corpo con le sue membra col moto appropriato al moto della mente: e di questo tal discorso si dirà molte cose. Evvi un terzo moto che è partecipante dell'uno e dell'altro, ed un quarto che non è nè l'uno, nè l'altro; e questi ultimi sono insensati, ovvero dissensati: e si mettono nel capitolo della pazzia o de' buffoni nelle loro moresche.

CCXLVIII. Il moto mentale muove il corpo con atti semplici, e facili, non in quà, ed in là, perchè il suo obietto è nella mente, la quale non muove i sensi, quando in sè medesima è occupata.

CCXLIX. Quando il moto dell'uomo è causato mediante l'obietto, o tale obietto nasce immediate, o nò: se nasce immediate, quel che si muove torce prima all'obietto il senso più necessario, ch'è l'occhio: lasciando stare i piedi al primo luogo, e solo muove le coscie insieme con i fianchi e ginocchi verso quella parte dove si volta l'occhio, e così in tali accidenti si farà gran discorso.

CCL. Tanto sono varj i moti degli uomini quante sono le varietà degli accidenti che discorrono per le loro menti: e ciascuno accidente in sè muove più o meno essi uomini, secondo che saranno di maggior potenza, e secondo l'età; perchè altro moto farà sopra un medesimo caso un giovane, che un vecchio.

CCLI. Ogni animale di due piedi abbassa nel suo moto più quella parte che stà sopra il piede che alza, che quella la quale stà sopra il piede che posa in terra: e la sua parte suprema fa il contrario: e questo si vede

nei fianchi e spalle dell' uomo quando cammina, e negli uccelli il medesimo con la testa sua, e con la groppa.

CCLII. Fa' che una parte d' un tutto sia proporzionata al suo tutto: come se un uomo è di figura grossa e corta, fa che il medesimo sia in sè ogni suo membro, cioè braccia corte e grosse, le mani larghe e grosse, e le dita corte, con le sue giunture nel modo sopraddetto. E così il rimanente.

CCLIII. Osserva il decoro, cioè la convenienza dell' atto, vesti, sito, e circostanze della dignità o viltà delle cose che tu vuoi figurare: cioè che il Re sia di barba, aria, ed abito grave, ed il sito ornato, ed i circostanti stiano con reverenza, ammirazione, ed abiti degni e convenienti alla gravità d' una corte reale, e i vili disornati ed abietti, e i loro circostanti abbiano similitudine con atti vili e presuntuosi, e tutte le membra corrispondano a tal componimento. Che gli atti d' un vecchio non siano simili a quegli d' un giovane, e quegli d' una femmina a quegli d' un maschio, nè quegli d' un uomo a quegli d' un fanciullo.

CCLIV. Non mescolare una quantità di fanciulli con altrettanti vecchi, nè giovani con infanti, nè donne con uomini, se già il caso che vuoi figurare non gli legasse.

CCLV. Per l' ordinario ne' componimenti comuni dell' istorie usa di fare rari vecchi, e separati dai giovani, perchè li vecchi sono rari, e i lor costumi non si confanno con i costumi de' giovani, e dove non è conformità di costumi non si fa amicizia, e dove non è amicizia si fa separazione. E dove tu farai componimenti d'istorie apparenti di gravità e consigli, facci pochi giovani, perchè i giovani volentieri fuggono i consigli, ed altre cose simili.

CCLVI. Userai di far quello che tu vuoi che parli fra molte persone in atto di considerar la materia ch' egli ha da trattare, e di accommodare in lui gli atti appartenenti a essa materia; cioè se la materia è persuasiva, che gli atti sieno al proposito simili, e se la materia è di dichiarazione di diverse ragioni, fa che quello che parla pigli con i due diti della mano destra un dito della sinistra, avendone serrato i due minori, e col viso pronto verso il popolo, con la bocca alquanto aperta che paja che parli. E se egli siede, che paja che si sollevi alquanto ritto, e con la testa innanzi. E se lo fai in piedi, fallo alquanto chinarsi col petto e la testa inverso il popolo, il quale figurerai tacito, e tutto attento a riguardare l' oratore in viso con atti ammirativi: e fa' la bocca d' alcun vecchio per maraviglia dell' udite sentenze chiusa, e nei bassi tirarsi indietro molte pieghe delle guancie, e con le ciglia alte nella giuntura, le quali creino molte pieghe per la fronte: alcuni a sedere con le dita delle mani intessute, tenendosi dietro il ginocchio stanco: altri con un ginocchio sopra l' altro, sul quale tenga la mano, che

dentro a sè riceva il gomito, la mano del quale vada a sostenere il mento barbuto d'alcun vecchio.

CCLVII. Alla figura irata farai tenere uno per i capelli col capo storto a terra, e con uno de' ginocchi sul costato, e col braccio destro levare il pugno in alto: questo abbia i capelli elevati, le ciglia basse e strette, ed i denti stretti da canto della bocca arcata, il collo grosso, e dinanzi per il chinarsi all'inimico pieno di grinze.

CCLVIII. Al disperato farai darsi d'un coltello, e con le mani aversi stracciato i vestimenti, e sia una d'esse mani in opera a stracciar la ferita, e farailo con i piedi stanti, e le gambe alquanto piegate, e la persona similmente verso terra con capelli stracciati.

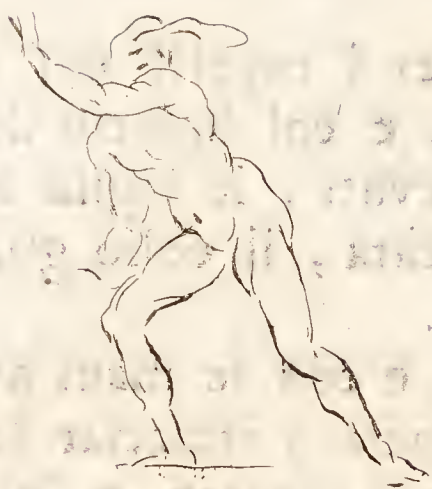
CCLXIX. Da quel che ride a quel che piange non si varia nè occhi, nè bocca, nè guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s'aggiungono a chi piange, e levansi a chi ride. A quello che piange s'aggiunge ancora le mani stracciar le vesti, e variasi nelle varie cause del pianto, perchè alcuno piange con ira, alcuno con paura, alcuno per tenerezza ed allegrezza, alcuno per sospetto, ed alcuno per doglia e tormento, alcuno per pietà e dolore de' parenti o amici persi: dei quali piangenti alcuno si mostra disperato, alcuno mediocre, alcuno lagrima, alcuno grida, alcuno stà con il viso al cielo, e con le mani in basso, avendo le dita di quelle insieme tessute, altri timorosi con le spalle inalzate all'orecchie, e così seguono secondo le predette cause. Quel che versa il pianto alza le ciglia nelle loro giunture, e le stringe insieme, e compone grinze di sopra, e rivolta i canti della bocca in basso, e colui che ride gli ha alti, e le ciglia aperte e spaziose.

CCLX. Ne' putti e ne' vecchi non debbono essere atti pronti fatti mediante le loro gambe.

CCLXI. Nelle femmine e giovanetti non debbono essere atti di gambe sbandate, o troppo aperte, perchè dimostrano audacia, o al tutto privazione di vergogna, e le strette dimostrano vergogna.

CCLXII. La natura opera ed insegna senza alcun discorso del saltatore, che quando vuol saltare, egli alza con impeto le braccia e le spalle, le quali seguitando l'impeto, si muovono insieme con gran parte del corpo, e levansi in alto, sino a tanto che il loro impeto in sè si consumi; il qual impeto è accompagnato dalla subita estensione del corpo incurvato nella schiena, e nella giuntura delle coscie, delle ginocchia, e de' piedi, la qual estensione è fatta per obliquo, cioè innanzi, e all'insù, e così il moto dedicato all'andare innanzi il corpo che salta, ed il moto d'andare all'insù alza il corpo, e fagli fare grand'arco, ed aumenta il salto.

CCLXIII. L'uomo il quale vuol tirare un dardo, o pietra, o altra cosa con impetuoso moto, può essere figurato in due modi principali, cioè o potrà esser figurato quando l'uomo si prepara alla crea-

zione del moto, o veramente quando il moto d'esso è finito. Ma se tu lo fingerai per la creazione del moto, allora il lato di dentro del piede sarà con la medesima linea nel petto, ma avrà la spalla contraria sopra il piede, cioè se il piede destro sarà sotto il peso dell'uomo, la spalla sinistra sarà sopra la punta d'esso piede destro.

CCLXIV. Colui che col tirare vuol ficcare o trarre il cannone in terra, alza la gamba opposta al braccio che trae, e quella piega nel ginocchio, e questo fa bilicarsi sopra il piede che posa in terra, senza il qual piegamento o storcimento di gambe far non si potrebbe, nè potrebbe trarre, se tal gamba non si distendesse.

CCLXV. Le ponderazioni ovvero bilichi degli uomini si dividono in due parti, cioè semplice, e composto. Semplice è quello che è fatto dall' uomo sopra i suoi piedi immobili, sopra i quali esso uomo aprendo le braccia con diverse distanze dal suo mezzo, e chinandosi stando sopra uno de' suoi piedi, sempre il centro della sua gravità stà per linea perpendicolare sopra il centro d'esso piede che posa: e se posa sopra i due piedi egualmente, allora il petto dell'uomo avrà il suo centro perpendicolare nel mezzo della linea che misura lo spazio interposto infra i centri d'essi piedi.

Il bilico composto s' intende esser quello che fa un uomo che sostiene sopra di sè un peso per diversi moti: come nella figura d' Ercole che scoppia Anteo, il quale sospendendolo da terra infra il petto e le braccia, che tu gli faccia tanto la sua figura di dietro alla linea centrale de' suoi piedi, quanto Anteo ha il centro della sua gravità dinanzi ai medesimi piedi.

CCLXVI. Quando per lungo stare in piedi l' uomo ha stancata la gamba dove posa, esso manda parte del peso sopra l'altra gamba: ma questo tal posare ha da essere usato nell' età decrepita, o nell' infanzia, o veramente in uno stanco, perchè mostra stanchezza, o poca valetudine di membri, e però sempre

pre si vede un giovane che sia sano e gagliardo posarsi sopra l' una delle gambe, e se dà alquanto di peso sopra l'altra gamba, esso l' usa quando vuol dar principio necessario al suo movimento, senza il quale si nega ogni moto, perchè il moto si genera dall' inequalità.

CCLXVII. Sempre le figure che posano debbono variare le membra, cioè che se un braccio và innanzi, che l'altro stia fermo, o vada indietro: e se la figura posa sopra una gamba, che la spalla che è sopra essa gamba sia più bassa che l' altra, e questo si osserva dagli uomini di buoni sensi, i quali attendono sempre per natura a bilicare l' uomo sopra i suoi piedi, acciocchè non rovini dai medesimi: perchè posando sopra un piede, l'opposta gamba non sostiene esso uomo, stando piegata, la quale in sè è come se fosse morta, onde necessitata fa che il peso che è dalle gambe insù mandi il centro della sua gravità sopra la giuntura della gamba che lo sostiene.

CCLXVIII. L' uomo che si ferma sopra i suoi piedi, o si caricherà ugualmente sopra essi piedi, o si caricherà con pesi ineguali. Se si caricherà ugualmente sopra essi piedi, egli si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, o si caricherà con semplice peso naturale. Se si caricherà con peso naturale misto con peso accidentale, allora gli estremi opposti de' membri non sono egualmente distanti dai poli delle giunture de' piedi: ma se si caricherà con peso naturale semplice, allora tali estremi di membri opposti saranno egualmente distanti dalle giunture de' piedi: e così di questa ponderazione si farà un libro particolare.

CCLXIX. Il moto locale fatto dall' uomo, o da alcun altro animale, sarà di tanto maggior o minor velocità, quanto il centro della loro gravità sarà più remoto o propinquo al centro del piede dove si sostengono.

CCLXX. La somma altezza degli animali di quattro piedi si varia più negli animali che camminano, che in quegli che stanno saldi: e tanto più o meno, quanto essi animali son di maggior o minor grandezza: e questo è causato dall' obliquità delle gambe che toccano terra, che innalzano la figura di esso animale quando tali gambe disfanno la loro obliquità, e quando si pongono perpendicolari sopra la terra.

CCLXXI. Ma l' una metà della grossezza e larghezza dell' uomo sarà eguale all' altra, se le membra a quella congiunte non faranno eguali e simili moti.

CCLXXII. Quando l' uomo salta in alto, la testa è tre volte più veloce del calcagno del piede, innanzi che la punta del piede si spic-

chi da terra, e due volte più veloce che i fianchi: e questo accade, perchè si disfanno in un medesimo tempo tre angoli, dei quali il superiore è quello dove il busto si congiunge con le coscie dinanzi, il secondo è quello dove le coscie di dietro si congiungono con le gambe di dietro, il terzo è dove la gamba dinanzi si congiunge con l' osso del piede.

CCLXXIII. Impossibile è che alcuna memoria possa riserbare tutti gli aspetti o mutazioni d' alcun membro di qualunque animale si sia. Questo caso lo esemplificheremo con la dimostrazione d'una mano. E perchè ogni quantità continua è divisibile in infinito, il moto dell' occhio che risguarda la mano, e si move dall' A al B si muove per uno spazio A B il quale ancor esso è quantità continua, e per conseguente divisibile in infinito, ed in ogni parte di moto varia l' aspetto e figura della mano nel suo vedere, e così farà movendosi in tutto il cerchio, ed il simile farà la mano che s' inalza nel suo moto, cioe passerà per spazio che è quantità.

CCLXXIV. E tu pittore che desideri grandissima pratica, hai da intendere che se tu non la fai sopra buon fondamento delle cose naturali, farai opere con assai poco onore, e men guadagno: e se la farai buona, l'opere tue saranno molte e buone, con tuo grande onore ed utilità.

CCLXXV. Quando l' opera stà pari col giudizio, quello è tristo segno in tal giudizio: e quando l' opera supera tal giudizio, questo è pessimo, come accade a chi si maraviglia d' aver sì bene operato; e quando il giudizio supera l'opera, questo è perfetto segno. E se il giovane è in tal disposizione, senza dubbio questo fia eccellente operatore, ma fia componitore di poche opere, le quali saranno di qualità che fermeranno gli uomini con ammirazione a contemplarle.

CCLXXVI. Noi sappiamo che gli errori si conoscono più nell' altrui opere, che nelle sue, però fa che sii primo buon prospettivo, di poi abbi intera notizia delle misure dell' uomo, e sii buono architettore, cioè in quanto appartiene alla forma degli edificj, e dell' altre cose, e dove tu non hai pratica, non ricusar ritrarle di naturale; ma dei tenere uno specchio piano quando dipingi, e spesso riguarderai dentro l' opera tua, la quale vi fia veduta per lo contrario, e parrà di mano d' altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi. Ed ancora sarà buono levarsi spesso, e pigliarsi qualche solazzo, perchè col ritornare tu migliorerai il giudizio; dovecchè lo star saldo nell'opera ti farà forte ingannare.

CCLXXVII. Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con le cose ritratte dal naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene il tuo obietto nell' uno, e nell' altro. Tu vedi uno specchio piano dimostrar cose che pajono rilevate, e

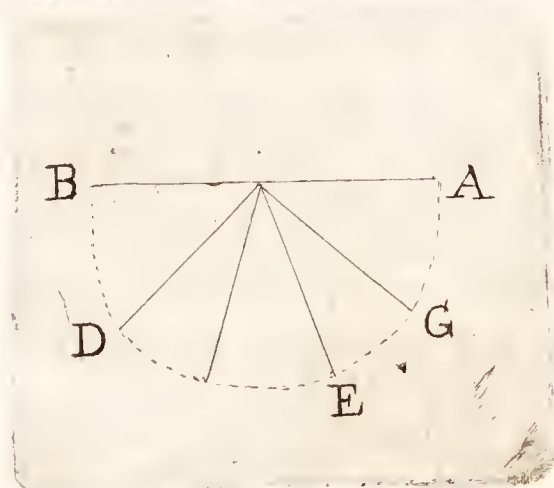
la pittura fa il medesimo. La pittura ha una sola superficie, e lo specchio è il medesimo. Lo specchio e la pittura mostra la similitudine delle cose circondata da ombre e lume, e l' una e l' altra pare assai di là dalla sua superficie. E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti ed ombre ti fa parere le cose spiccate, ed avendo tu fra i tuoi colori l'ombre ed i lumi più potenti che quello specchio, certo se tu gli saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancor essa una cosa naturale vista in un gran specchio. Il vostro maestro vi mostra il chiaro e l'oscuro di qualunque obietto, ed i vostri colori ne hanno uno che è più chiaro che le parti alluminate del simulacro di tale obietto, e similmente in essi colori se ne trova alcuno che è più scuro che alcuna oscurità di esso obietto: onde nasce che tu, pittore, farai le pitture tue simili a quelle di tale specchio, quando è veduto da un solo occhio, perchè i due occhi circondano l' obietto minore dell' occhio.

CCLXVIII. Quella pittura è più laudabile la quale ha più conformità con la cosa imitata. Questo paragone è a confusione di quei pittori i quali vogliono racconciare le cose di natura, come son quegli che imitano un figliuolino d' un anno, la testa del quale entra cinque volte nella sua altezza, ed essi la fanno entrare otto: e la larghezza delle spalle è simile alla testa, e questi la fanno dupla, riducendo così un picciol fanciullo d' un anno alla proporzione di un uomo di trent' anni: e tante volte hanno usato e visto usare tal' errore, che l' hanno converso in usanza, la quale usanza è tanto penetrata e stabilita nel lor corrotto giudizio, che fan credere lor medesimi che la natura, o chi imita la natura, faccia grandissimi errori a non fare come essi fanno.

CCLXXIX. La prima intenzione del pittore è fare che una semplice superficie piana si dimostri un corpo rilevato e spiccato da esso piano: e quello che in tale arte eccede più gli altri, quello merita maggior lode, e questa tale investigazione, anzi corona di tale scienza, nasce dall' ombre, e lumi, o vuoi dire chiaro e oscuro. Adunque se tu fuggi l' ombre, tu fuggi la gloria dell' arte appresso i nobili ingegni, e l'acquisti appresso l'ignorante volgo, il quale nulla più desidera che bellezza di colori, non conoscendo il rilievo.

CCLXXX. Di molta maggiore investigazione e speculazione sono l' ombre nella pittura che i suoi lineamenti: e la prova di questo c'insegna, che i lineamenti si possono lucidare con veli, o vetri piani interposti fra l' occhio e la cosa che si dee lucidare, ma l' ombre non sono comprese dà tal regola, per l' insensibilità de' loro termini, i quali il più delle volte sono confusi, come si dimostra nel libro dell' ombre e lumi.

CCLXXXI. Il lume debbe essere usato secondo che darebbe il naturale sito dove fingi essere la tua figura: cioè se la fingi al sole, fa l' ombre oscure, e gran piazze de' lumi, e stampinsi l' ombre di tutti

i circostanti corpi in terra. E se la figura è in tristo tempo, fa poca differenza da' lumi all' ombre, e senza fargli alcun' ombra ai piedi. E se la figura sarà in casa, fa gran differenza da' lumi all'ombre, ed ombra per terra. E se tu vi figuri finestra impannata, ed abitazione bianca, fa poca differenza fra lumi ed ombre: e se ella è alluminata dal fuoco, fa i lumi rosseggianti e potenti, e l' ombre oscure, e lo sbattimento dell'ombre per i muri o per terra siano terminati: e quanto più si allontana dal corpo, tanto più si faccia ampia. E se detta figura fosse alluminata parte dall' aria, e parte dal fuoco, fa che il lume causato dall' aria, sia più potente, e quello del fuoco sia quasi rosso, a similitudine del fuoco. E sopra tutto fa che le tue figure dipinte abbino il lume grande, e da alto, cioè quel vivo che tu ritrarrai, imperocchè le persone che tu vedi nelle strade, tutte hanno il lume di sopra: e sappi che non è così tuo gran conoscente, che dandogli il lume di sotto, tu non oprassi fatica a riconoscerlo.

CCLXXXII. Poniamo che A B sia la pittura veduta, e che D sia il lume. Dico che se tu ti porrai infra C ed E comprenderai male la pittura, e massime se sia fatta a olio, o veramente verniciata, perchè avrà lustro, e fia quasi di natura di specchio, e per queste cagioni, quanto più ti accosterai al punto C meno vedrai, perchè quivi risaltano i raggi del lume mandato dalla finestra alla pittura. E se ti porrai infra E e D quivi fia bene operata la tua vista, e massime quanto più t'appresserai al punto D perchè quel luogo è meno partecipante di detta percussione de' raggi riflessi.

CCLXXXIII. Il punto debbe essere all' altezza dell' occhio di un uomo comune, e l'ultimo della pianura che confina col cielo debbe esser fatto all' altezza d' esso termine della terra piana col cielo, salvo che le montagne sono libere.

CCLXXXIV. Dico che le cose che parranno di minuta forma nascerà dall' essere dette cose lontane dall' occhio, essendo così, conviene che infra l' occhio e la cosa sia molt' aria, e la molt' aria impedisce l' evidenza delle forme d' esso obietto, onde le minute particole d' essi corpi fiano indiscernibili e non conosciute. Adunque tu, pittore, farai le picciole figure solamente accennate, e non finite, e se altrimenti farai, sarà contro gli effetti della natura tua maestra. La cosa riman picciola per la distanza grande che è fra l' occhio, e la cosa, la distanza grande rinchiude dentro a se molt' aria, la molt' aria fa in sè grosso corpo, il quale impedisce e toglie all' occhio le minute particole degli obietti.

CCLXXXV. Poichè per esperienza si vede che tutti i corpi sono circondati da ombre e lumi, voglio che tu, pittore, accomodi quella par-

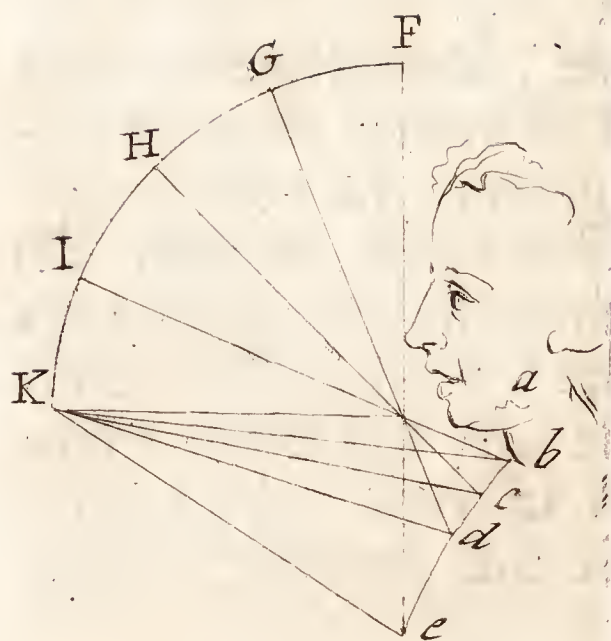
te che è alluminata, sicchè termini in cosa oscura, e così la parte del corpo ombrata termini in cose chiare. E questa regola darà grande ajuto a rilevare le tue figure.

CCLXXXVI. Dove l'ombra confina col lume, abbi rispetto dove ella è più chiara che oscura, e dove ella è più o meno sfumosa inverso il lume. E sopra tutto ti ricordo che ne' giovani tu non facci l'ombre terminate come fa la pietra, perchè la carne tiene un poco del trasparente, come si vede a guardare in una mano che sia posta infra l'occhio ed il sole, perchè ella si vede rosseggiare, e trasparire luminosa: e se tu vuoi vedere qual' ombra si richiede alla tua carne, farai ivi tu un ombra col tuo dito, e secondo che tu la vuoi più chiara o scura, tieni il dito più presso o più lontano dalla tua pittura, e quella contraffai.

CCLXXXVII. Gli alberi e l' erbe che sono più ramificati di sottili rami debbono aver minor sottilità d'ombre, e quegli alberi e quell' erbe che avranno maggiori foglie fiano cagione di maggiori ombre.

CCLXXXVIII. Tu non sai potersi fare alcun animale il quale non abbia le sue membra, e che ciascuno per sè a similitudine non sia con qualcuno degli altri animali. Adunque se vuoi far parer naturale un animal finto, dato, diciamo, che sia un serpente, piglia per la testa una di un mastino, o bracco, e ponigli gli occhi di gatto, e l' orecchie d' istrice, ed il naso di veltro, e le ciglia di leone, e le tempie di gallo vecchio, ed il collo di testuggine d' acqua.

CCLXXXIX. Nelle strade volte a ponente, stante il sole a mezzo dì, le pareti sieno in modo alte, che quella che è volta al sole non abbia a riverberare ne' corpi ombrosi, e buona sarebbe l' aria senza splendore, allora che fian veduti i lati de' volti partecipare dell' oscurità delle pareti a quella opposte, e così i lati del naso, e tutta la faccia volta alla bocca della strada, sarà alluminata, per la qual cosa l' occhio che sarà nel mezzo della bocca di tale strada vedrà tal viso con tutte le faccie a lui volte essere alluminate, e quei lati che sono volti alle pareti de' muri essere ombrosi.

A questo si aggiungerà la grazia d' ombre con grato perdimento, private integralmente da ogni termine spedito: e questo nascerà per causa della lunghezza del lume che passa infra i tetti delle case, e penetra infra le pareti, e termina sopra il pavimento della strada, e risalta per moto riflesso ne' luoghi ombrosi dei volti, e quegli alquanto rischiara. E la lunghezza del già detto lume del cielo stampato dai termini de' tetti con la sua fronte, che stà sopra la bocca della strada, allumina quasi insino vicino al nascimento dell' ombre che stanno sotto l'oggetto del volto: e così di mano in mano si và mutando in chiarezza, insino che termina sopra del mento con oscurità insensibile per qualunque verso. Come se tal lume fosse A E vedi la linea F E del

lume che allumina fino sotto il naso, e la linea C f solo allumina infin sotto il labbro, e la linea A H si estende fino sotto il mento, e quì il naso rimane forte luminoso, perchè è veduto da tutto il lume A B C D E.

CCXC. Tu hai a mettere la tua figura in campo chiaro, se sarà oscura; e se sarà chiara, mettila in campo oscuro; e se è chiara e scura metti la parte oscura nel campo chiaro, e la parte chiara in campo oscuro.

CCXCI. Il lume picciolo fa grandi e terminate ombre sopra i corpi ombrosi. I lumi grandi fanno sopra i corpi ombrosi picciole ombre, e di confusi termini. Quando sarà incluso il picciolo e potente lume nel grande e meno potente, come è il sole nell'aria, allora il meno potente resterà in luogo d'ombra sopra de' corpi da esso alluminati.

CCXCII. Grandissimo vizio si dimostra presso di molti pittori, cioè di fare l'abitazione degli uomini ed altre circostanze in tal modo che le porte non diano alle ginocchia de' loro abitatori, ancorchè elle siano più vicine all' occhio del riguardante che non è l' uomo che in quella mostra voler entrare. Abbiamo veduto i portici carichi d' uomini, ed una delle colonne di quegli sostenitrici esser nel pugno a un uomo che a quella si appoggia ad uso di sottil bastone, e simili cose che sono da essere con ogni studio schivate.

CCXCIII. Sono i termini de' corpi di tanta minuta evidenza, che in ogni picciolo intervallo che s'interpone infra la cosa e l' occhio, esso occhio non comprende l' effigie dell'amico, o parente, e non lo conosce, se non per l'abito, e per il tutto riceve notizia del tutto insieme con la parte.

CCXCIV. Le prime cose che si perdono nel discostarsi de' corpi ombrosi sono i termini loro. Secondariamente in più distanza si perdono le ombre che dividono le parti de' corpi che si toccano. Terzo la grossezza delle gambe, e de' piedi, e così successivamente si perdono le parti più minute, di modo che a lunga distanza solo rimane una massa di confusa figura

CCXCV. La prima cosa che de' colori si perde nelle distanze è il lustro, loro parte minima, e lume de' lumi. Secondaria è il lume, perchè è minore dell'ombra. Terza sono l' ombre principali, e rimane nell' ultimo una mediocre oscurità confusa.

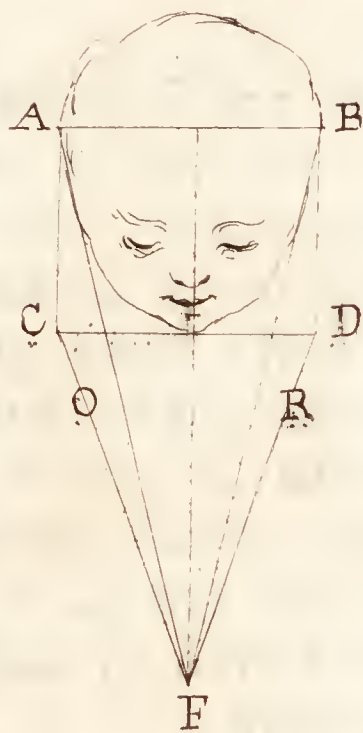
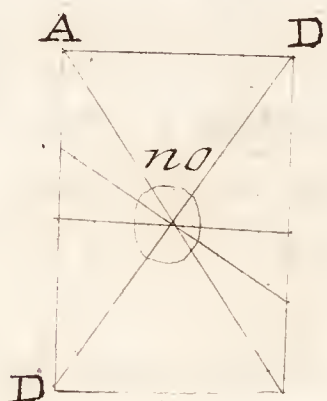
CCXCVI. Quando i corpi di convessa superficie terminano sopra altri corpi di egual colore, il termine del convesso parrà più oscuro che quello che col convesso termine terminerà. Il termine dell' aste

equigiacenti parrà in campo bianco di grande oscurità, ed in campo oscuro parrà più che altra sua parte chiaro, ancorchè il lume che sopra l' aste scende sia sopra esse aste di egual chiarezza.

CCXCVII. Sempre la figura che si muove contro il vento, per qualunque linea, non osserva il centro della sua gravità con debita disposizione sopra il centro del suo sostentacolo.

CCXCVIII. Sia la finestra delle stanze de' pittori fatta d' impannate senza tramezzi, ed occupata di grado in grado inverso i suoi termini di gradi coloriti di nero, in modo che il termine de' lumi non sia congiunto col termine della finestra.

CCXCIX. A B è la larghezza del sito, ed è posta nella distanza della carta C F, dove son le guancie, ed essa avrebbe a stare indietro tutto A C, ed allora le tempie sarebbono portate nella distanza O R delle linee A F B F. Sicchè ci è la differenza C O ed R D e si conclude che la linea C F, e la linea D F per essere più corta dee andare a trovare la carta dove è disegnata l' altezza tutta, cioè le linee F A ed F B dove è la verità, e si fa la differenza, come ho detto, di C O e di R D.

CCC. Tu hai da intendere, se sarà messo un obietto bianco infra due pareti, delle quali una sia bianca, e l' altra nera, che tu troverai tal proporzione infra la parte ombrosa e la luminosa del detto obietto, qual fa quella delle predette pareti: e se l' obietto sarà di colore azzurro, farà il simile: onde avendo da dipingere farai come seguita. Togli il nero per ombrare l' obietto azzurro che sia simile al nero, ovvero ombra della parete che tu fingi che abbia a riverberare nel tuo obietto, e volendo fare con certa e vera scienza, userai fare in questo modo. Quando tu fai le tue pareti di qual colore si voglia, piglia un picciolo cucchiaro, poco maggior che quello che s' adopra per nettar l' orecchie, maggiore o minore secondo le grandi o picciol opere in che tale operazione s' ha da esercitare, e questo cucchiaro abbia i suoi

estremi di egual altezza, e con questo misurerai i gradi delle quantità de' colori che tu adopri nelle tue mistioni: come sarebbe quando nelle dette pareti che tu avessi fatto le prime ombre di tre gradi d'oscurità, e d'un grado di chiarezza, cioè tre cucchiari rasi, come si fa le misure del grano, e questi tre cucchiari fossero di semplice nero, ed un cucchiaro di biacca, tu avresti fatto una composizione di qualità certa senza alcun dubbio; ora tu hai fatto una parete bianca, ed una oscura, ed hai a mettere un obietto azzurro infra loro, il qual obietto se vuoi che abbia la vera ombra e lume che a tal azzurro si conviene, poni da una parte quell'azzurro, che tu vuoi che resti senz' ombra, e poni da canto il nero, poi togli tre cucchiari di nero, e componigli con un cucchiaro d'azzurro luminoso, e metti con esso la più oscura ombra. Fatto questo vedi se l'obietto è sferico, colonnare, o quadrato, o come si sia, e se egli è sferico, tira le linee dagli estremi delle pareti oscure al centro di esso obietto sferico, e dove esse linee si tagliano nella superficie di esso obietto, quivi infra tanto terminano le maggiori ombre, infra eguali angoli, poi comincia a rischiarare come sarebbe in *n o* che lascia tanto dell' oscuro quanto esso partecipa della parete superiore A D il qual colore mischierai con la prima ombra di A E con le medesime distinzioni.

A D
*no*
D

CCCI. Quella figura si dimostrerà di maggior corso la quale stia più per rovinare innanzi.

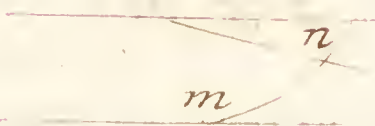
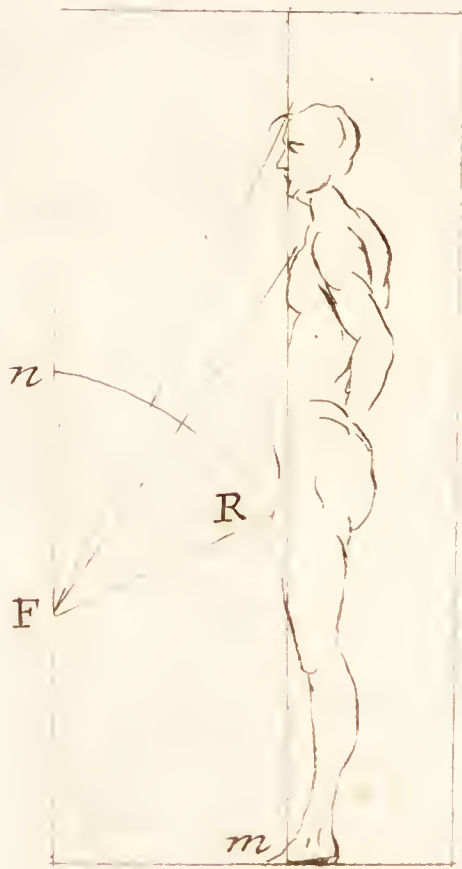
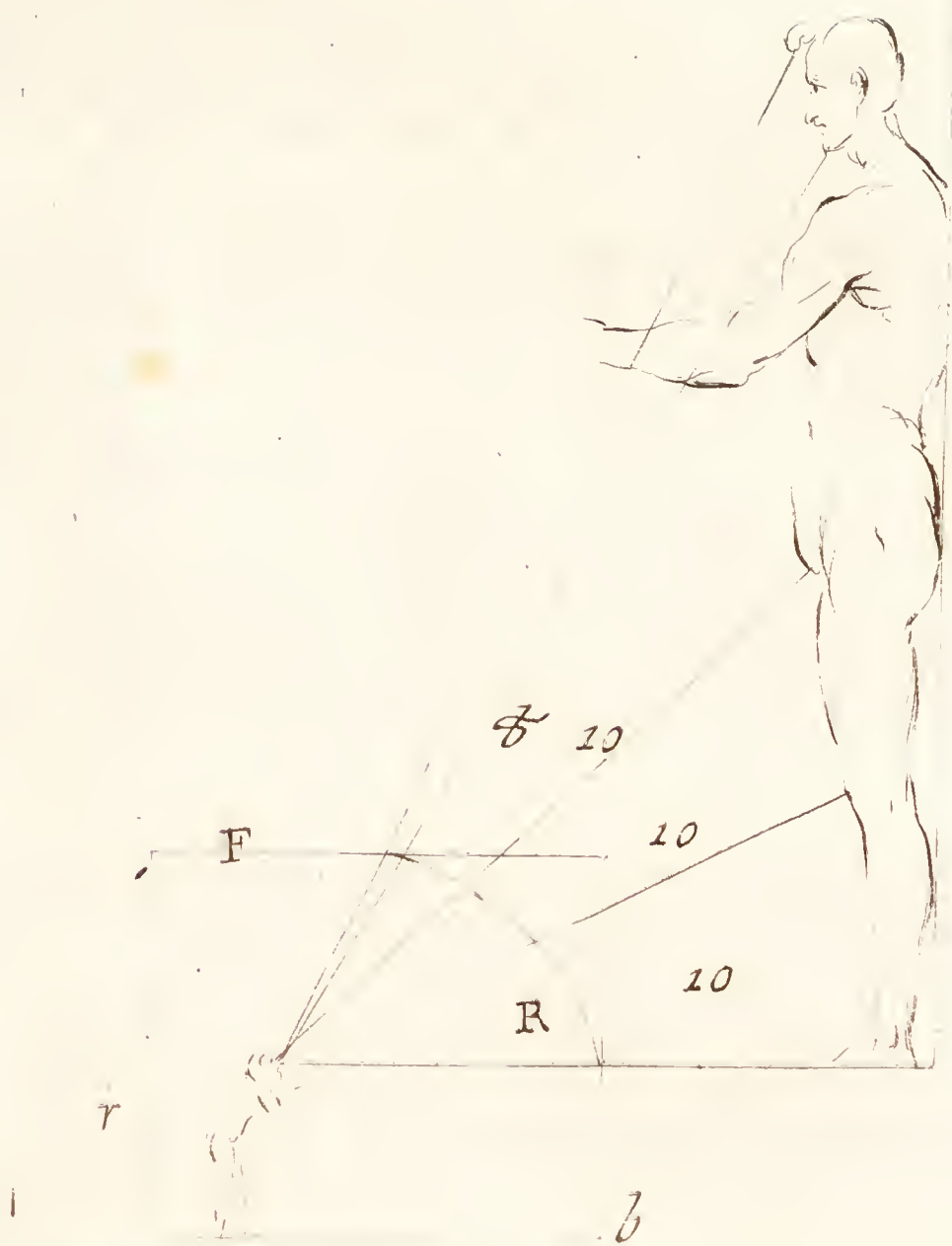
Il corpo che per sè si muove sarà tanto più veloce, quanto il centro della sua gravità è più distante dal centro del suo sostentacolo. Questo è detto per il moto degli uccelli, i quali senza battimento d'ale o favor di vento da sè si muovono: e questo accade, quando il centro del suo sostentacolo, cioè fuori del mezzo della sua residenza fra le due ale; perchè se il mezzo dell'ale sia più indietro che il mezzo ovvero centro della detta gravità di tutto l'uccello, allora esso uccello si moverà innanzi ed in basso; ma tanto più o meno innanzi, che in basso, quanto il centro della detta gravità fia più remoto o propinquo al mezzo delle sue ale, cioè che il centro della gravità remoto dal mezzo dell'ale fa il discenso dell'uccello molto obliquo, e se esso centro sarà vicino al mezzo dell'ale, il discenso di tale uccello sarà di poca obliquità.

CCCII. In questo ed in ogni altro caso non dee dar noia al pittore come e' si stia il muro dove esso dipinge, e massime avendo l'occhio che riguarda tal pittura a vederla da una finestra, o da altro spiracolo: perchè l'occhio non ha da attendere alle planitie, ovvero curvità di esse parti, ma solo alle cose che di là da tal parete si hanno a dimostrare per diversi luoghi della finta campagna. Ma meglio si farebbe tal

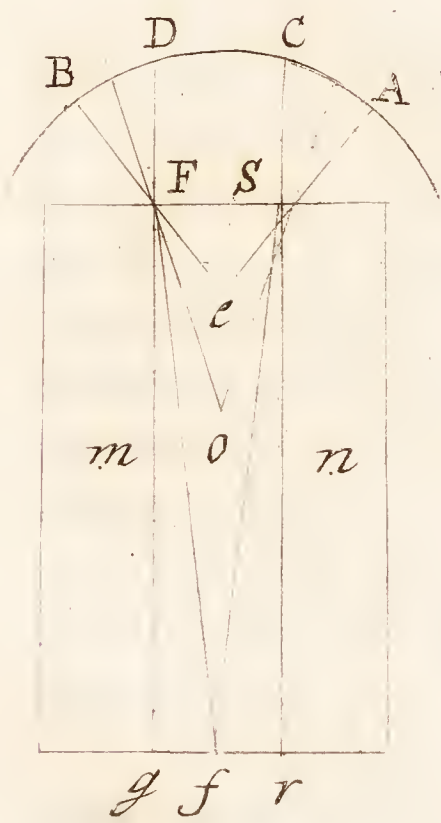
tal figura nella curvità F R G, perchè in essa non sono angoli.

CCCIII. Se vuoi far figura o altra cosa che apparisca d'altezza di 24. braccia, farai così. Figura prima la parete M N con la metà dell' uomo che vuoi fare, di poi l'altra metà farai nella volta M R. Ma fa prima sul piano d' una sala la parete della forma che stà il muro con la volta dove tu hai a fare la tua figura, di poi farai dietro ad essa parete la figura disegnata in profilo di che grandezza ti piace, e tira le tue linee al punto F, e nel modo ch' elle si tagliano sulla parete N R, così la figurerai sul muro, che la similitudine con la parete, ed avrai tutte l' altezze e sporti della figura, e le larghezze, ovvero grossezze che si ritrovano nel muro dritto M N faraile in propria forma, perchè nel fuggir del muro la figura diminuisce per sè medesima. La figura che va nella volta ti bisogna diminuirla, co-

F 10 10 10 R r b

n R F m n m f

me se ella fosse dritta, la quale diminuzione ti bisogna fare in su una sala ben piana, e lì sarà la figura, che leverai dalla parete N R con le sue vere grossezze, e ridiminuirle in una parete di rilievo fia buon modo.

CCCIV. Avvertisci che sempre ne' confini dell'ombre si mishcia lume ed ombra: e tanto più l'ombra derivativa si mischia col lume, quanto ella è più distante dal corpo ombroso. Ma il colore non si vedrà mai semplice. Questo si prova per la nona, che dice: La superficie di ogni corpo partecipa del colore del suo obietto, ancora che ella sia superficie di corpo trasparente; come aria, acqua e simili; perchè l'aria piglia la luce dal sole, e le tenebre nascono dalla privazione d'esso sole. Adunque l'aria si tinge in tanti vari colori quanti son quegli fra i quali ella s' inframette infra l'occhio e loro, perchè essa in sè non ha colore più che s'abbia l'acqua, ma l'umido che si mischia con essa dalla mezza regione in giù è quello che l'ingrossa, ed ingrossando, i raggi solari che vi percuotono, l'alluminano, e l'aria, che è dalla mezza regione in sù resta tenebrosa: e perchè luce e tenebre compone colore azzurro, questo è l'azzurro in che si tinge l'aria, con tanta maggiore o minore oscurità quanto l'aria è mista con maggiore o minore umidità.

CCCV. Usa di far sempre nella moltitudine d'uomini e d'animali le parti delle loro figure, ovvero corpi, tanto più oscure quanto esse sono più basse, e quanto elle sono più vicine al mezzo della loro moltitudine, ancorchè essi siano in sè d'uniforme colore: e questo è necessario, perchè meno quantità di cielo, alluminatore de' corpi, vede ne' bassi spazi interposti infra i detti animali che nelle parti supreme dei medesimi spazi. Provasi per la figura quì posto dove A B C D son posti per l'arco del cielo universale alluminatore de' corpi a lui inferiori, N M sono i corpi che terminano lo spazio S T R H infra loro interposto, nel quale spazio si vede manifestamente che il sito F (essendo solo alluminato dalla parte del cielo C D) è alluminato da minor parte del cielo, di quello che sia alluminato il sito E, il quale è veduto dalla parte del cielo A B che è maggiore che il cielo C D: adunque fia più alluminato in E che in F.

CCCVI. I campi di qualunque superficie piana di colore e lume uniformi, non parranno separati da essa

superficie, essendo del medesimo colore e lume. Adunque per la conversa parranno separati, se saranno di colore e lumi diversi.

CCCVII. I corpi regolari sono di due sorti, l' uno de' quali è vestito di superficie curva, ovale, o sferica, l' altro è circondato di superficie laterata, regolare o irregolare. I corpi sferici, ovvero ovali, pajono sempre separati dai loro campi, ancorchè esso corpo sia del colore del suo campo, ed il simile accaderà de' corpi laterati: e questo accade per essere disposti alla generazione dell' ombre da qualcuno de' loro lati, il che non può accadere nella superficie piana.

CCCVIII. Delle parti di quei corpi che si rimuovono dall' occhio, quella mancherà prima di notizia, che sarà di minor figura. Dal che ne segue che la parte di maggior quantità fia l' ultima a mancar di sua notizia. Adunque tu, pittore, non finire i piccioli membri di quelle cose che sono molto remote, ma seguita la regola data nel sesto.

Quanti sono quegli che nel figurar le città, ed altre cose remote dall' occhio, fanno i termini notissimi degli edificj, non altrimenti che se fossero in vicinissime propinquità: e questo è impossibile in natura, perchè nessuna potentissima vista è quella che in sì lontanissima distanza possa vedere i predetti termini con vera notizia, perchè i termini d' essi corpi sono termini delle loro superficie, e i termini delle superficie sono linee, le quali linee non sono parte alcuna della quantità di essa superficie, nè anche dell' aria che di sè veste tal superficie. Adunque quello che non è parete d' alcuna cosa è invisibile, come è provato in geometria. Adunque tu, pittore, se farai essi termini spediti e noti, come è in usanza, non sarà da te figurata sì remota distanza, che per tale effetto non si dimostri vicinissima. Ancora gli angoli degli edificj son quegli che nelle distanti città non si debbono figurare, perchè da lontano è impossibile vedergli, conciosiachè essi angoli sono il concorso di due linee in un punto, ed il punto non ha parte, adunque è indivisibile.

CCCIX. Mostransi le campagne alcuna volta maggiori, o minori che elle non sono, per l' interposizione dell' aria più grossa o sottile del suo ordinario, la quale s' inframette infra l' orizzonte e l' occhio che lo vede.

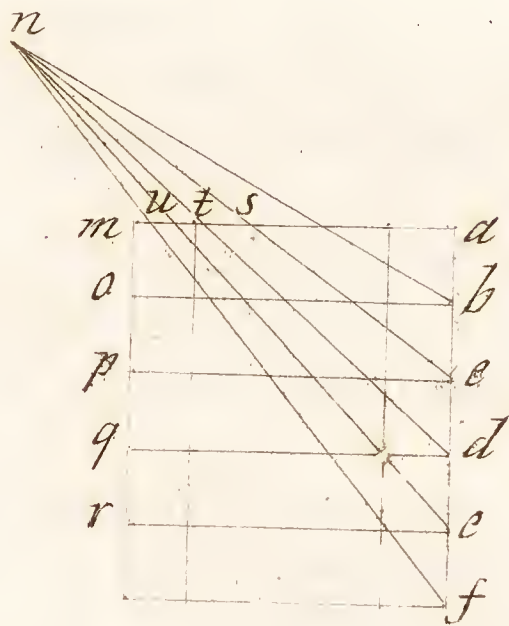
Infra gli orizzonti di egual distanza dall' occhio, quello si dimostrerà esser più remoto, il quale fia veduto infra l' aria più grossa, e quello si dimostrerà più propinquo, che si vedrà in aria più sottile.

Le cose vedute ineguali, in distanze eguali si dimostreranno eguali se la grossezza dell' aria interposta infra l' occhio ed esse cose sarà ineguale, cioè l' aria grossa interposta infra la cosa minore: e questo si prova mediante la prospettiva de' colori, che fa che una gran montagna parendo picciola alla misura, pare maggiore che una picciola vicino all' occhio come si vede che un dito vicino all' occhio copre una gran montagna discosta dall' occhio,

CCCX. Fra le cose di eguale oscurità, magnitudine, figura, e distanza dall'occhio, quella si dimostrerà minore, che fia veduta in campo di maggior splendore o bianchezza. Questo lo insegna il sole veduto dietro alle piante senza foglie, che tutte le loro ramificazioni che si trovano all' incontro del corpo solare sono tanto diminuite, che elle restano invisibili. Il simile sarà un asta interposta fra l'occhio ed il corpo solare.

I corpi pararelli posti per lo dritto, essendo veduti infra la nebbia, s' hanno a dimostrar più grossi da capo che da piedi. Provasi per la nona, che dice: La nebbia, o l'aria grossa, penetrata da' raggi solari, si mosterà tanto più bianca, quanto ella è più bassa.

Le cose vedute da lontano sono sproporzionate, e questo nasce, perchè la parte più chiara manda all'occhio il suo simulacro con più vigoroso raggio che non fa la parte più oscura. Ed io viddi una donna vestita di nero con panno bianco in testa, che si mostrava due volte tanto maggiore che la grossezza delle sue spalle, le quali erano vestite di nero.

CCCXI. Gli edifizj delle città veduti sotto all' occhio ne' tempi delle nebbie, e dell' arie ingrossate dai fumi de' loro fuochi, o altri vapori, sempre saranno tanto meno noti, quanto sono in minor altezza, e per la conversa fiano tanto più spediti e noti, quanto si vedranno in maggior altezza. Provasi per la quarta di questo, che dice: L'aria esser tanto più grossa, quanta è più bassa, e tanto più sottile, quanto è più alta. E questo si dimostra per essa quarta posta a basso; e diremo la torre $a$ $f$ esser veduta dall' occhio $n$ nell' aria grossa, la quale si divide in quattro gradi, tanto più grossi, quanto sono più bassi.



Quanto minor quantità d' aria s' interpone fra l' occhio e la cosa veduta, tanto meno il colore d'essa cosa parteciperà del colore d' essa aria. Seguita che quanto maggior quantità fia d' aria interposta infra l occhio e la cosa veduta, tanto più essa cosa partecipa del colore dell' aria interposta. Dimostrasi. Essendo l'occhio $n$ al quale concorrono le cinque specie delle cinque parti della torre $a$ $f$ cioè $a$ $b$ $c$ $d$ $e$. Dico che se l' aria fosse d' uniforme grossezza, che tal proporzione avrebbe la partecipazione del colore dell' aria che acquista la parte della torre $b$, quale è la proporzione che ha la lunghezza della linea $m$ $f$ con la linea $b$ $s$. Ma per la passata, che prova l' aria non essere uniforme nella sua grossezza, ma tanto più grossa quanto

ella è più bassa, egli è più necessario che la proporzione dei colori in che l' aria tinge di sè le parti della torre *b* ed *f* siano di maggior proporzione sopra detta, conciosiachè la linea *m f* oltre l' essere più lunga che la linea *s b* passa per l' aria, che ha grossezza uniformemente difforme.

CCCXII. I raggi solari penetratori degli spiracoli interposti infra le varie densità e globosità de' nuvoli, alluminano tutti i siti dove si tagliano, ed alluminano anche le tenebre, e tingono di sè tutti i luoghi oscuri, che sono dopo loro, le quali oscurità si dimostrano infra gl' intervalli di essi raggi solari.

n a b c d

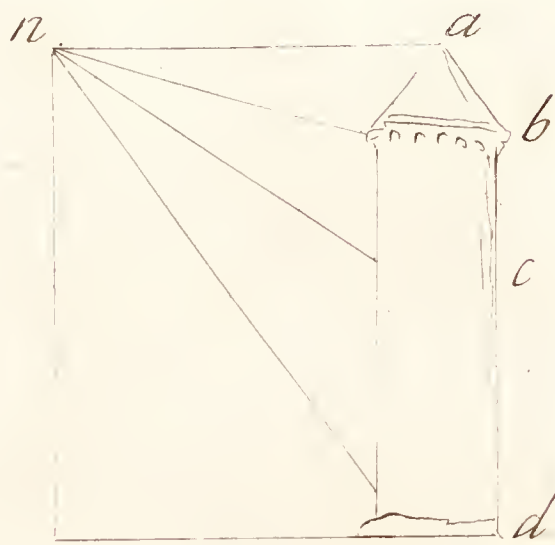
CCCXIII. Quanto l' aria fia più vicina all' acqua o alla terra, tanto si fa più grossa. Provasi per la 19.ª del secondo, che dice: Quella cosa meno si leva che avrà in sè maggior gravezza, onde ne seguita che la più lieve più s' inalza che la grave.

CCCXIV. Quella parte dell' edifizio sarà manco evidente, che si vedrà in aria di maggior grossezza; e così *è converso* sarà più nota quella che si vedrà in aria più sottile. Adunque l' occhio *n* vedendo la torre *a d*, esso ne vedrà in ogni grado di bassezza parte manco nota e più chiara, ed in ogni grado d' altezza parte più nota e meno chiara.

*Nuvoli che occupono il Sole.*

CCCXV. Quella cosa oscura si dimostrerà più chiara, la quale sarà più remota dall' occhio. Seguita per la conversa che la cosa oscura si dimostrerà di maggior oscurità, la quale si ritroverà più vicina all' occhio. Adunque le parti inferiori di qualunque cosa posta nell' aria grossa parranno più remote da' piedi che le loro sommità, e per questo la radice bassa del monte parrà più lontana che la cima del medesimo monte, la quale in sè è più remota.

CCCXVI. L' occhio che sotto di sè vede la città in aria grossa, vede le sommità degli edifizj più oscuri e più noti che il loro nascimento, e vede le dette sommità in campo chiaro, perchè le vede nell' aria bassa e grossa: e questo avviene per la passata.

CCCXVII. I termini inferiori delle cose remote saranno meno sensibili che i loro termini superiori: e questo accade assai alle montagne e colli, le cime dei quali si facciano campi dei lati dell' altre

montagne che sono dopo loro, ed a queste si vedono i termini di sopra più spediti che le loro basi, perchè il termine di sopra è più oscuro, per esser meno occupato dall' aria grossa, la quale stà ne' luoghi bassi: e questo è quello che confonde i detti termini delle basi de' colli: ed il medesimo accade negli alberi ed edificj, ed altre cose che s' innalzano infra l' aria; e di quì nasce che spesso l' alte torri vedute in luogo distinto pajon grosse da capo, e sottili da piedi, perchè la parte di sopra mostra l' angolo dei lati che terminano con la fronte, perchè l' aria sottile non te gli cela, come la grossa: e questo accade per la 7.ª del primo, che dice che l' aria grossa, che s' interpone infra l' occhio ed il sole, è più lucente in basso che in alto, e dove l' aria è più bianca, essa occupa all' occhio più le cose oscure che se tal aria fosse azzurra, come si vede in lunga distanza. I merli delle fortezze hanno gli spazi loro eguali alla larghezza de' merli, e tuttavia pare assai maggiore lo spazio che il merlo, ed in sostanza più remota lo spazio occupa e copre tutto il merlo, e tal fortezza suol mostrare il muro dritto e senza merlo.

CCCXVIII. I termini di quell' obietto saranno manco noti, che fiano veduti in maggior distanza.

CCCXIX. Delle cose remote dall' occhio, le quali siano di che color si voglia, quella si dimostrerà di color più azzurro, la quale fia di maggior oscurità, naturale o occidentale. Naturale è quella che è oscura da sè; accidentale è quella che è oscura mediante l' ombra che gli è fatta da altri obietti.

CCCXX. Quelle parti de' corpi che saranno di minor quantità fiano le prime delle quali per lunga distanza si perde la notizia. Questo accade, perchè le specie delle cose minori in pari distanza vengono all' occhio con minor angolo che le maggiori, e le cognizioni delle cose remote sono di tanta maggior notizia quanto elle sono di minor quantità. Seguita dunque, che quando la quantità maggiore in lunga distanza viene all' occhio per angolo minimo, e quasi si perde di notizia, la quantità minore del tutto manca della sua cognizione.

CCCXXI. Quella cosa sarà manco nota, la quale sarà più remota dall' occhio. Questo accade, perchè quelle parti prima si perdono che sono più minute, e le seconde meno minute sono ancora perse nella maggior distanza, e così successivamente seguitando a poco a poco consumandosi le parti, si consuma la notizia della cosa remota, in modo che alla fine si perdono tutte le parti insieme col tutto: e manca ancora il colore per la causa della grossezza dell' aria che s' interpone infra l' occhio e la cosa veduta.

CCCXXII. Noi vediamo chiaro che tutte le similitudini delle cose evidenti che ci sono per obietto, così grandi come picciole, entrano al senso per la picciola luce dell' occhio. Se per sì picciola entrata pas-

sa la similitudine della grandezza del cielo e della terra, essendo il volto dell'uomo fra sì grandi similitudini di cose quasi niente, per la lontananza che la diminuisce, occupa sì poca d'essa luce, che rimane incomprensibile: ed avendo da passare dalla superficie all'impressiva per un mezzo oscuro, cioè il nervo voto, che pare oscuro, quella specie non essendo di color potente, si tinge in quella oscurità della via, e giunte all'impressiva pare oscura. Altra cagione non si può in nessun modo insegnare sù quel punto, e nervo che stà nella luce: e perchè egli è pieno d'un umore trasparente a guisa d'aria, fà l'ufizio che farebbe un buco fatto in un asse, che a riguardarlo par nero, e le cose vedute per l'aria chiara e scura si confondono nell'oscurità.

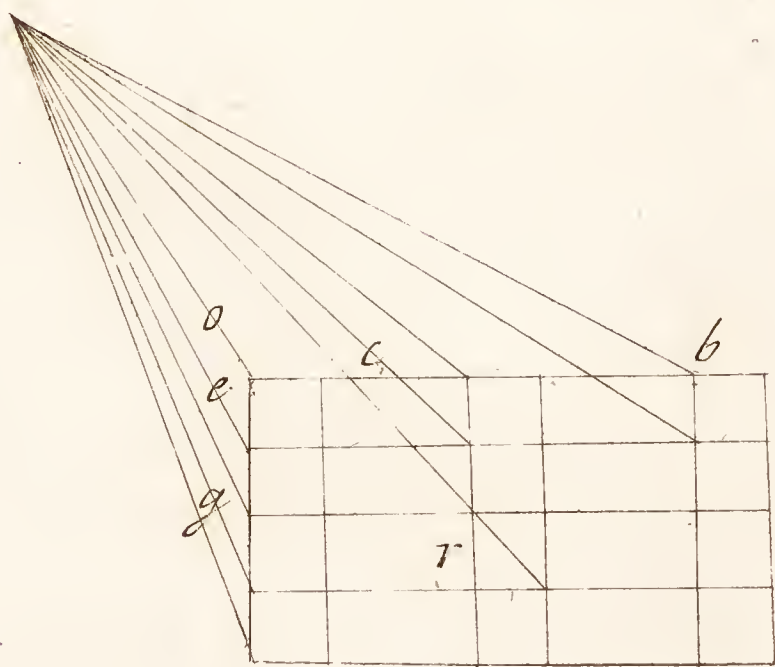
CCCXXIII. Quella parte del corpo che si rimuove dall'occhio è quella che meno conserva la sua evidenza, e la quale è di minor figura. Questo accade ne' lustri de' corpi sferici o colonnari, e nelle membra più sottili de' corpi, come il cervo, che prima si rimane di mandar all'occhio le specie ovvero similitudine delle sue gambe e corna che del suo busto, il quale per esser più grosso, più si conserva nelle sue specie. Ma la prima cosa che si perde in distanza sono i lineamenti che terminano la superficie e figura.

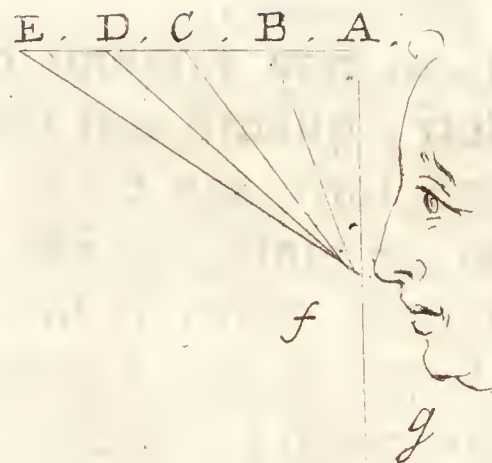
CCCXXIV. La prospettiva lineale si estende nell'ufizio delle linee visuali a provare per misura quanto la cosa seconda è minore che la prima, e la terza che la seconda, e così di grado in grado insino al fine delle cose vedute. Trovo per esperienza, che se la cosa seconda sarà tanto distante dalla prima quanto la prima è distante dall'occhio, che benchè infra loro siano di pari grandezza, la seconda fia la metà minore che la prima: e se la terza cosa sarà di pari distanza dalla seconda innanzi a essa, fia minore due terzi, e così di grado in grado per pari distanza faranno sempre diminuzione proporzionata, purchè l'intervallo non passi il numero di 20. braccia, e infra dette venti braccia la figura simile a te perderà due quarti di sua grandezza, ed infra 40. perderà due quarti e poi cinque sesti in 60. braccia, e così di mano in mano farà sua diminuzione, facendo la parte lontana da te due volte la tua grandezza, che il farla una sola fa gran differenza dalle prime braccia alle seconde.

CCCXXV. Quelle cose le quali fian vedute nella nebbia si dimostreranno maggiori assai che la loro vera grandezza: e questo nasce, perchè la prospettiva del mezzo interposto infra l'occhio e tale obietto non accorda il color suo con la magnitudine di esso obietto, perchè tal nebbia è simile alla confusa aria interposta infra l'occhio, e l'orizzonte in tempo sereno, ed il corpo vicino all'occhio veduto dopo la vicinità della nebbia si mostra essere alla distanza dell'orizzonte, nel quale una grandissima torre si dimostrerebbe minore che il predetto uomo stando vicino.

CCCXXVI. Quella parte del vicino edifizio si mostra più confusa, la quale è più remota da terra; e questo nasce, perchè più nebbia è infra l'occhio e la cima dell' edifizio, che non è dall' occhio alla sua base. E la torre paralella veduta in lunga distanza infra la nebbia si dimostrerà tanto più sottile, quanto ella fia più vicina alla sua base. Questo nasce per la passata, che dice: La nebbia si dimostrerà tanto più bianca, e più spessa, quanto ella è più vicina alla terra, e per la seconda di questo, che dice: La cosa oscura parrà di tanto minor figura quanto ella fia veduta in campo di più potente bianchezza. Adunque essendo più bianca la nebbia da piedi che da capo, è necessario, che l' oscurità di tal torre si dimostri più stretta da piedi che da capo.

CCCXXVII. Negli edifizi veduti in lunga distanza da sera o da mattina nella nebbia, o aria grossà, solo si dimostra la chiarezza delle loro parti alluminate dal sole, che si trovano inverso l' orizzonte, e le parti dei detti edifizi, che non sono vedute dal sole, restano quasi del colore di mediocre oscurità di nebbia.

CCCXXVIII. Delle cose poste nella nebbia, o altra aria grossa, o in vapore, o in fumo, o in distanza, quella fia tanto più nota, che sarà più alta: e delle cose di eguale altezza quella pare più oscura che campeggia in più oscura nebbia, come accade all'occhio *h* che vedendo *a b c* torri di eguale altezza infra loro, vede *c* sommità della prima torre in *r* bassezza di due gradi di profondità nella nebbia, e vede la sommità della torre di mezzo *b* in un sol grado di nebbia, adunque *c* sommità si dimostra più oscura che la sommità della torre *b*.

CCCXXIX. Sempre la gola o altra perpendicolare drittura che sopra di sè abbia alcun sporto sarà più oscura che la faccia perpendicolare di esso sporto. Seguita che quel corpo si dimostrerà più alluminato che di maggior somma di un medesimo lume sarà veduto. Vedi in *a* che non vi allumina parte alcuna del cielo F K ed in *b* vi allumina il cielo H K ed in *c* il cielo G K ed in *d* il cielo F K integralmente. Adunque il petto sarà di pari chiarezza della fronte, naso, e mento. Ma quello che io ti ho a ricordare de' volti, è che tu consideri in quegli come in diverse distanze, si perchè diverse qualità

qualità d'ombre, e solo restano quelle prime macchie, cioè delle incassature dell' occhio, ed altre simili, e nel fine il viso rimane oscuro, perchè in quello si consumano i lumi, i quali sono picciola cosa a comparazione dell' ombre mezzane: per la qual cosa a lungo andare si consuma la qualità e quantità de'lumi ed ombre principali, e si confonde ogni qualità in ombra mezzana. E questa è la causa che gli alberi, ed ogni corpo, a certa distanza si dimostrano farsi in sè più oscuri che essendo quei medesimi vicino all' occhio. Ma poi l' aria che s' interpone infra l' occhio e la cosa, fa che essa cosa si rischiara, e pende in azzurro: ma piùttosto azzurreggia nell' ombre, che nelle parti luminose, dove si mostra più la verità de' colori.

CCCXXX. L' ombre de' corpi generate dal rossor del sole vicino all' orizzonte fian azzurre: e questo nasce per l' undecima, dove si dice: La superficie di ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obietto. Adunque essendo la bianchezza della parete privata al tutto d'ogni colore, si tinge del colore de' suoi obietti, i quali sono in questo caso il sole, ed il cielo. E perchè il sole rosseggia verso la sera, ed il cielo si mostra azzurro, dove l' ombra non vede il sole, per l' ottava dell' ombra, che dice: Nessun luminoso non vidde mai l' ombre del corpo da lui illuminato, quivi sarà veduto dal cielo: adunque per la detta undecima l' ombra derivativa avrà la percussione nella bianca parete di colore azzurro, ed il campo d' essa ombra veduta dal rossore del sole parteciperà del color rosso.

CCCXXXI. Il fumo veduto infra il sole e l' occhio sarà chiaro e lucido più che in alcuna parte del paese dove nasce. Il medesimo fa la polvere, e la nebbia, le quali, se tu sarai ancora infra il sole e loro, ti parranno oscure.

CCCXXXII. La polvere che si leva per il corso d'alcuno animale, quanto più si leva, più è chiara, e così più oscura, quanto meno s' innalza, stante essa infra il sole e l' occhio.

CCCXXXIII. Il fumo è più trasparente ed oscuro inverso gli estremi delle sue globulenze che inverso i suoi mezzi.

Il fumo si muove con tanta maggior obliquità, quanto il vento suo motore è più potente.

Sono i fumi di tanti varj colori, quante sono le varietà delle cose che lo generano.

I fumi non faranno ombre terminate, ed i suoi confini sono tanto meno noti, quanto essi sono più distanti dalle loro cause: e le cose poste doppo loro son tanto meno evidenti, quanto i globi del fumo sono più densi, e tanto più son bianchi, quanto sono più vicini al principio, e più azzurri verso il fine.

Il fuoco ci parrà tanto più oscuro quanto maggior somma di fumo s' interpone infra l' occhio ed esso fuoco.

Dove il fumo è più remoto, le cose sono da lui meno occupate.

Fa' il paese confuso a guisa di spessa nebbia, nella quale si vedano fumi in diversi luoghi con le lor fiamme ne' principj alluminatrici delle più dense globulenze d'essi fumi, e i monti più alti, più siano evidenti che le loro radici, come si vede fare nelle nebbie.

CCCXXXIV. La superficie d' ogni corpo opaco partecipa del colore del mezzo trasparente interposto infra l' occhio ed essa superficie; e tanto più, quanto esso mezzo è più denso, e con maggiore spazio s'interpone infra l' occhio e la detta superficie.

I termini de' corpi opachi fiano meno noti quanto saranno più distanti dall' occhio che gli vede.

CCCXXXV. Quella parte del corpo opaco sarà più ombrata o alluminata che fia più vicina all' ombroso che l' oscura, o al luminoso che l' allumina.

La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obietto, ma con tanta o maggior o minor impressione quanto esso obietto sia più vicino o remoto, o di maggior o di minor potenza.

Le cose vedute infra il lume e l' ombre si dimostreranno di maggior rilievo che quelle che son nel lume o nell' ombre.

CCCXXXVI. Quando tu farai nelle lunghe distanze le cose cognite, e spedite, esse cose non distanti ma propinque si dimostreranno. Adunque nelle tue imitazioni fa' che le cose abbiano quella parte della cognizione che mostrano le distanze. E se la cosa che ti stà per obietto sarà di termini confusi e dubbiosi, ancora tu farai il simile nel tuo simulacro,

La cosa distante per due diverse cause si mostra di confusi e dubbiosi termini, l' una delle quali è che ella viene per tanto picciolo angolo all' occhio, e si diminnisce tanto, che ella fa l' officio delle cose minime, che, ancorchè elle siano vicine all' occhio, esso occhio non può comprendere di che figura si sia tal corpo, come sono l' unghie delle dita, le formiche, o simili cose. La seconda è, che infra l' occhio e le cose distanti s' interpone tanto d' aria che ella si fa spessa e grossa, e per la sua bianchezza tinge l' ombre, e le vela della sua

bianchezza, e le fa l'oscure d' un colore il quale è tra nero e bianco, quale è azzurro.

CCCXXXVII. Benchè per le lunghe distanze si perda la cognizione dell'esser di molte cose, nondimeno quelle che saranno alluminate dal sole si renderanno di più certa dimostrazione, e l'altre nelle confuse ombre parranno involte. E perchè in ogni grado di bassezza l' aria acquista parte di grossezza, le cose che saranno più basse si dimostreranno più confuse, e così per il contrario.

Quando il sole fa rosseggiare i nuvoli dell'orizzonte, le cose che per la distanza si vestivano d' azzurro fiano partecipanti di tal rossore: onde si farà una mistione fra l'azzurro ed il rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda: e tutte le cose che fiano alluminate da tal rossore, che fiano dense, saranno molto evidenti, e rosseggeranno: e l' aria per esser trasparente avrà in sè per tutto infuso tal rosseggiamento, onde si dimostrerà del color del fiore de' gigli.

Sempre quell'aria che stà infra il sole e la terra, quando si leva o pone, fia più occupatrice delle cose che sono dopo lei che nessun' altra parte d' aria: questo nasce per essere ella più biancheggiante.

CCCXXXVIII. Non sian fatti termini nè profili di un corpo che campeggi uno sopra un'altro, ma solo esso corpo per sè si spiccherà.

Se il termine della cosa bianca si scontrerà sopra altre cose bianche, se esso sarà curvo, creerà termine oscuro per sua natura, e sarà la più oscura parte che abbia la parte luminosa, e se campeggierà in luogo oscuro, esso termine parrà la più chiara parte che abbia la parte luminosa.

Quella cosa parrà più remota e spiccata dall' altra che campeggierà in campo più vario da sè.

Nelle distanze si perdono prima i termini de' corpi che hanno colori simili, e che il termine dell' uno sia sopra dell' altro, come il termine d' una quercia sopra un'altra quercia simile. Secondo in maggior distanza si perderanno i termini de' corpi di colori mezzani terminati l' un sopra l'altro, come alberi, terreno lavorato, muraglie, o altre rovine di monti o di sassi. Per ultimo si perderanno i termini de'corpi terminati il chiaro nell' oscuro, e l' oscuro nel chiaro.

Infra le cose di eguale altezza che sopra l'occhio siano situate, quella che fia più remota dall' occhio sarà più bassa: e se sarà situata sotto l'occhio: la più vicina a esso occhio parrà più bassa, e le laterali paralelle concorreranno in un punto.

Manco sono evidenti ne' siti lontani le cose che sono d' intorno ai fiumi che quelle che da tali fiumi e paludi sono remote.

CCCXXXIX. Infra le cose di egual spessitudine, quelle che saranno più vicine all' occhio parranno più rare, e le più remote più spesse.

L' occhio che sarà di maggior pupilla vedrà l' obietto di maggior

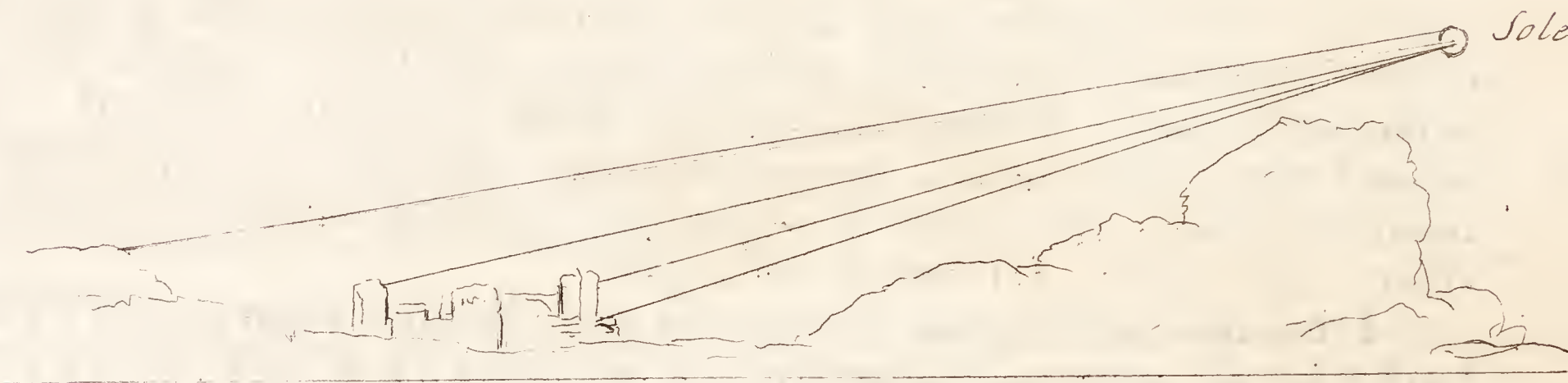
figura. Questo si dimostra nel guardare un corpo celeste per un picciolo spiracolo fatto con l'ago nella carta, che per non poter operare di essa luce, se non una picciola parte, esso corpo pare diminuire tanto della sua grandezza, quanto la parte della luce che lo vede è mancata dal suo tutto.

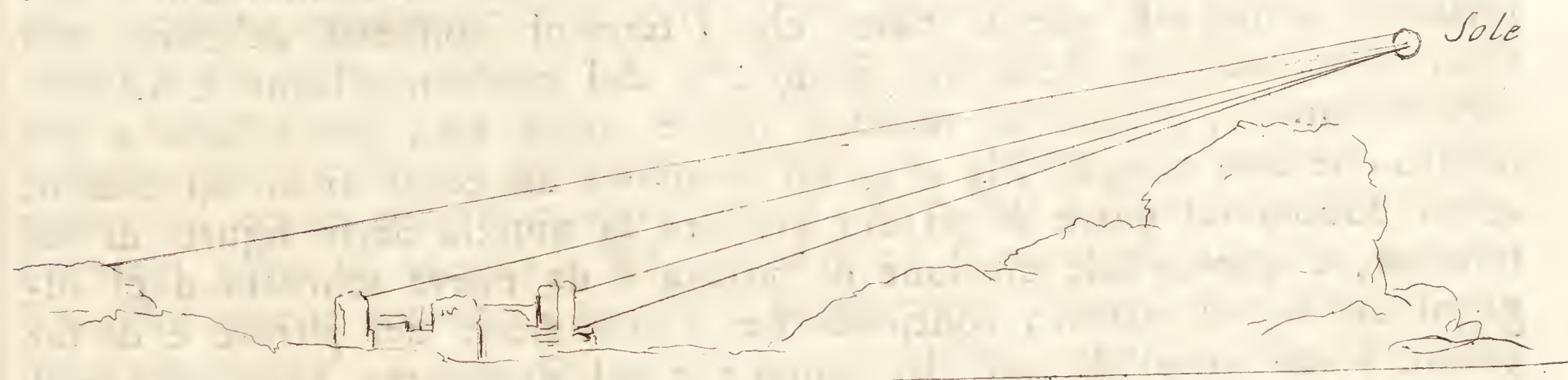
L'aria che è ingrossata, e s'interpone infra l'occhio e la cosa, ci rende essa cosa d'incerti e confusi termini, e fa esso obietto parere di maggior figura che non è. Questo nasce perchè la prospettiva lineare non diminuisce l'angolo che porta le sue specie all'occhio, e la prospettiva de' colori la spinge e rimuove in maggior distanza che ella non è, sicchè l'una rimuove dall'occhio, e l'altra conserva la sua magnitudine.

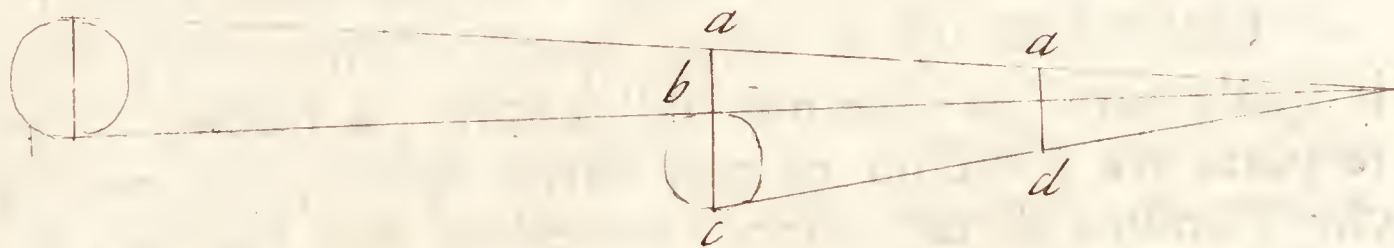
Quando il sole è in occidente le nebbie che ricadono ingrossano l'aria, e le cose che non sono vedute dal sole restano oscure e confuse, e quelle che dal sole fiano alluminate rosseggiano e gialleggiano, secondo che il sole si dimostra all'orizzonte. Ancora le cose che da questo sono alluminate sono forte evidenti, e massime gli edifizi e case della città e ville, perchè le loro ombre sono oscure, e pare che tale loro certa dimostrazione nasca di confusi ed incerti fondamenti, perchè ogni cosa è d'un colore, se non è veduta da esso sole.

La cosa alluminata dal sole è ancora alluminata dall'aria, in modo che si creano due ombre, delle quali quella sarà più oscura, che avrà la sua linea centrale dritta al centro del sole. Sempre la linea centrale del lume primitivo e derivativo fia con la linea centrale dell'ombre primitive o derivative.

Bello spettacolo fa il sole quando è in ponente, il quale allumina tutti gli alti edifizi delle città, e castella, e gli alti alberi delle campa-

Sole

gne, e gli tinge del suo colore, e tutto il resto da quivi in giù rimane di poco rilievo, perchè essendo solamente alluminato dall'aria hanno poca differenza le ombre dai lumi, e per questo non spiccano troppo, e le cose che fra queste più s'inalzano sono tocche dai raggi solari,

e come si è detto, si tingono nel loro colore, onde tu hai a torre del colore di che tu fai il sole, e quivi ne hai a mettere in qualunque color chiaro con il quale tu allumini essi corpi.

Ancora spesse volte accade che un nuvolo parrà oscuro senza avere ombra da altro nuvolo da lui separato, e questo accade secondo il sito dell' occhio, perchè dell' uno vicino si vede solo la parte ombrosa, e degli altri si vede l' ombrosa e la luminosa.

Infra le cose di egual altezza quella che sarà più distante dall' occhio parrà più bassa. Vedi che il nuvolo primo ancor che sia più basso che il secondo pare più alto di lui, come ci dimostra nella parete il tagliamento della piramide del primo nuvolo basso in M A del secondo più alto in N M. Questo nasce quando ti par vedere un nuvolo oscuro più alto che un nuvolo chiaro per i raggi del sole o in oriente o in occidente, perchè la cosa dipinta ancora che ella venga all' occhio per quella medesima grossezza dell' angolo, che quella che è più remota da lei, non par tanto remota quanto qnella della remozione naturale.

CCCXL. Diciamo: Io dipingo sulla parete una casa che abbia a parere distante un miglio, e di poi io gliene metto allato una che ha la vera distanza di un miglio, le quali cose sono in modo ordinate che la parete taglia la piramide con egual grandezza; nientedimeno mai con due occhi parranno di egual grandezza, nè di egual distanza.

CCCXLI. Principalissima parte della pittura sono i campi delle cose dipinte, nei quali campi i termini delle cose naturali che hanno in loro curvità convessa sempre si conoscono, e le figure di tai corpi in essi campi, ancorchè i colori de' corpi sieno del medesimo colore del predetto campo. E questo nasce che i termini convessi de' corpi non sono alluminati nel medesimo modo che dal medesimo lume è alluminato il campo, perchè tal termine molte volte sarà più chiaro o più oscuro che esso campo. Ma se un tal termine è del color di un tal campo, senza dubbio tal parte di pittura proibirà la notizia delle figure di tal termine, e questa tale elezione di pittura è da essere schivata dagl' ingegni dei buoni pittori, conciossiachè l'intenzione del pittore è di far parere i suoi corpi di quà dai campi: e nel sopradetto caso accade il contrario, non solo in pittura, ma nelle cose ancor di rilievo.

CCCXLII. Prima è che tu consideri le figure, se hanno il rilievo che si richiede al sito, ed il lume che l' allumina; che l' ombre non siano quelle medesime negli estremi dell' istoria che nel mezzo, perchè altra cosa è l' essere circondato dall' ombra, ed altra aver l' ombra da un solo lato. Quelle sono circondate dall' ombra, che sono verso il mezzo dell' istoria, perchè sono adombrate dalle figure interposte fra loro ed il lume: e quelle sono adombrate da un solo lato, le quali sono interposte infra il lume e l' istoria, perchè dove non vede il lume, vede l' istoria, e vi si rappresenta l' oscurità d' essa istoria, e dove non vede l' istoria, vede lo splendor del lume, e vi si rappresenta la sua chiarezza.

Secondo è che il seminamento, ovvero compartizione delle figure, fia secondo il caso del quale tu vuoi che fia essa istoria.

Terzo che le figure siano con prontezza intente al loro particolare.

CCCXLIII. Quel corpo opaco si dimostrerà essere di minor rilievo il quale sarà più distante dall' occhio, e questo accade perchè l' aria interposta fra l' occhio ed esso corpo opaco, per esser ella cosa chiara più che l' ombra di tal corpo, corrompe essa ombra, e la rischiara, e gli toglie la potenza della sua oscurità, la qual cosa è causa di fargli perdere il suo rilievo.

CCCXLIV. Il termine di quel membro alluminato parrà più oscuro che sarà veduto in campo più chiaro, e così parrà più chiaro che fia veduto in campo più oscuro. E se tal termine fia piano, e veduto in campo chiaro simile alla sua chiarezza, il termine fia insensibile.

CCCXLV. I termini delle cose seconde non saranno mai cogniti come i primi. Adunque tu, pittore, non terminare immediate le cose quarte con le quinte, come le prime con le seconde, perchè il termine d'una cosa in un altra è di natura di linea mattematica, ma non linea; perchè il termine d' un colore è principio d' un altro colore, e non ha da essere però detta linea, perchè nessuna cosa s' intramette in-

fra il termine di un colore che sia anteposto ad un altro colore, se non è il termine, il quale è cosa insensibile d' appresso; adunque tu, pittore, non la pronunziare nelle cose distanti.

CCCXLVI. Debbonsi per il Pittore porre nelle figure, e cose remote dall' occhio, solamente le macchie non terminate, ma di confusi termini, e sia fatta l' elezione di tai figure quando è nuvolo, o in sulla sera, e soprattutto guardisi, come ho detto, dai lumi ed ombre terminate, perchè pajono poi tinte quando si vedono da lontano, e riescono poi opere difficili e senza grazia. E ti hai a ricordare che l' ombre mai siano di qualità, che per la loro oscurità tu abbia a perdere il colore ove si causano, se già il luogo dove i corpi sono situati non fosse tenebroso; e non far profili, non disfilar capelli, non dar lumi bianchi, se non nelle cose bianche, e che essi lumi abbiano a dimostrare la prima bellezza del colore dove si posano.

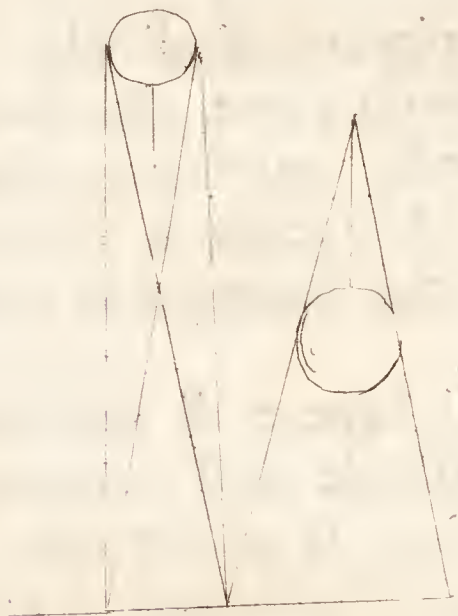
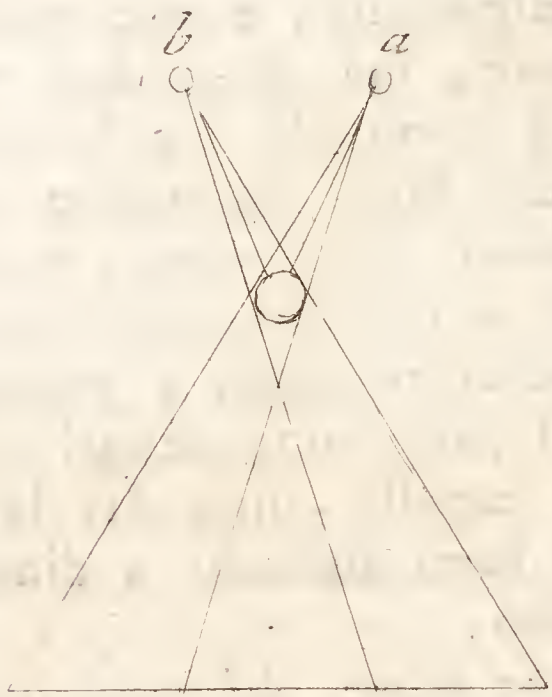
CCCXLVII. I termini e figura di qualunque parte de' corpi ombrosi male si conoscono nell' ombre, e ne' lumi loro, ma nelle parti interposte infra i lumi e l' ombre di essi corpi sono in primo grado di notizia.

La prospettiva la quale si estende nella pittura si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminuzione che fanno le quantità de' corpi in diverse distanze. La seconda parte è quella che tratta della diminuzione de' colori di tai corpi. La terza è quella che diminuisce la notizia delle figure, e de' termini che hanno essi corpi in varie distanze.

L' azzurro dell' aria è di color composto di luce e di tenebre, la luce dico per causa dell' aria illuminata nelle particole dell' umidità infra essa aria infusa. Per tenebre dico l' aria pura, la quale non è divisa in atomi, cioè particole d' umidità, nella quale abbiano a percuotere i raggi solari. E di questo si vede l' esempio nell' aria che s' interpone infra l' occhio e le montagne ombrose per l' ombra della gran copia degli alberi che sopra essa si trovano, ovvero ombrosa in quella parte che non è percossa dai raggi solari, la qual aria si fa azzurra, e non si fa azzurra nella parte sua luminosa, e molto meno nella parte coperta di neve.

Fra le cose egualmente oscure, e di egual distanza, quella si dimostrerà esser più oscura che terminerà in più bianco campo, e così per il contrario.

Quella cosa che fia più dipinta di bianco e nero apparirà di miglior rilievo che alcun' altra. Però ricordati, pittore, di vestire le tue figure di color più chiaro che tu puoi: che se le farai di colore oscuro, fiano di poco rilievo e di poca evidenza da lontano, e questo perchè l' ombre di tutte le cose sono oscure; e se farai una veste oscura, poco divario fia dal lume all' ombra; e ne' colori chiari vi fia differenza.

CCCXLVIII. Impossibile è che la pittura imitata con somma perfezione di lineamenti, ombre, lumi, e colore, possa parere del medesimo rilievo qual pare esso naturale, se già tal naturale in lunga distanza non è veduto da un sol occhio: Provasi: Siano gli occhi *a b* i quali veggano l'obietto C col concorso delle linee centrali degli occhi A C e B C dico che le linee laterali di essa centrale vedono dietro a tal obietto lo spazio G D e l'occhio *a* vede tutto lo spazio F D e l'occhio *b* vede tutto lo spazio G E. Adunque i due occhi vedono di dietro all'obietto C tutto lo spazio F E per la qual cosa tal obietto C resta trasparente, secondo la definizione della trasparenza, dietro la quale niente si nasconde: il che intervenir non può a quello che vede con un sol occhio un obietto maggiore di esso occhio. E per quello che si è detto possiamo conchiudere il nostro quesito, perchè una cosa dipinta occupa tutto lo spazio che ha dietro a sè, e per nessuna via è possibile veder parte alcuna del campo che la linea sua circonferenziale ha dietro a sè.

CCCXLIX. Molto più rilievo mostreranno le cose nel campo chiaro e alluminato che nell' oscuro. La ragione è, che se tu vuoi dar rilievo alla tua figura, tu fai che quella parte del corpo che è più remota dal lume manco partecipi di esso lume, onde viene a rimanere più oscura, e terminando poi in campo scuro, viene a cadere in confusi termini; per la qual cosa, se non vi accede riflesso, l'opera resta senza grazia, e da lontano non appariscono se non le parti luminose, onde conviene che l'oscure pajano esser del campo medesimo, e così le cose pajono tagliate, e rilevate tanto meno del dovere, quanto il campo è oscuro.

CCCL. Le figure hanno più grazia poste ne' lumi universali che ne' particolari e piccioli perchè i gran lumi e potenti abbracciano i rilievi de' corpi, e l'opere fatte in tai lumi appariscono da lontano con grazia, e quelle che sono ritratte a lumi piccioli, pigliano gran somma d'ombra, e simili opere fatte con tali ombre mai appariscono da' luoghi lontani altro che tinte.

CCCLI. Sarai avvertito, che ne' luoghi marittimi, o vicini a que-

gli volti alle parti meridionali, non faccia il verno figurato negli alberi o prati, come nelle parti remote da essi mari e settentrionali faresti, eccetto negli alberi, i quali ogni anno gettano foglie.

CCCLII. Nell' autunno farai le cose secondo l' età di tal tempo, cioè nel principio cominciano ad impallidir le foglie degli alberi ne' più vecchi rami, più o meno secondo che la pianta è in luogo sterile o fertile: e non far come molti, che fanno tutte le sorti degli alberi, ancorchè da sè siano egualmente distanti, di una medesima qualità di verde. Così il colore de' prati, sassi, e pedali delle predette piante varia sempre, perchè la natura è variabile in infinito.

CCCLIII. Nella figurazione del vento, oltre il piegar dei rami, ed arrovesciar delle foglie inverso l' avvenimento del vento, si dee figurar il rannugolamento della sottil polvere mista con l' intorbidata aria.

CCCLIV. La pioggia cade infra l' aria, quella oscurando con lucida cura, pigliando dall' uno de' lati il lume del sole, e l' ombra dalla parte opposta, come si vede fare alle nebbie, ed oscurasi la terra, a cui da tal pioggia l' è tolto lo splendor del sole: e le cose vedute di là da essa sono di confusi, e non intelligibili termini, e le cose che saranno più vicine all' occhio fiano più note: e più note saranno le cose vedute nella pioggia ombrosa, che quelle della pioggia alluminata. E questo accade perchè le cose vedute nell' ombrose pioggie, solo perdono i lumi principati, ma le cose che si veggono nelle luminose perdono il lume e l' ombra, perchè le parti luminose si mischiano con la luminosità dell' alluminata aria, e le parti ombrose sono rischiarate dalla medesima chiarezza della detta aria alluminata;

CCCLV. L' ombre de' ponti non saranno mai vedute sopra le loro acque se prima l' acqua non perde l' ufizio dello specchiare per conto di torbidezza. E questo si prova, perchè l' acqua chiara è di superficie lustra e pulita, e specchia il ponte in tutti i luoghi interposti infra eguali angoli infra l' occhio ed il ponte, e specchia l' aria sotto il ponte, dove debbe essere l' ombra di tal ponte, il che non può far l' acqua torbida, perchè non specchia, ma ben riceve l' ombra, come farebbe una strada polverosa.

CCCLVI. La prospettiva è briglia e timone della pittura.

La grandezza della figura dipinta dovrebbe mostrare a che distanza ella è veduta.

Se tu vedi una figura grande al naturale, sappi che si dimostrerà essere dappresso all' occhio.

CCCLVII. Sempre il bilico è nella linea centrale del petto che è da esso bilico in sù, e così tien conto del peso accidentale dell' uomo, come del suo peso naturale. Questo si dimostra nello stendere il braccio, che il pugno posto nel suo estremo fa l' ufizio che far si vede al

contrappeso posto nell' estremo della stadera; onde per necessità si getta tanto peso di là dall' ombellico, quanto è il peso accidentale del pugno, ed il calcagno conviene che s' inalzi.

CCCLVIII. Se vuoi fare una figura di marmo, fanne prima una di terra, la quale poi che sarà finita, e secca, mettila in una cassa che sia ancora capace, dopo la figura tratta d'esso luogo, a ricever il marmo che vuoi scolpirvi dentro a similitudine di quella terra. Poi messa la figura di terra dentro ad essa cassa, abbi bacchette, che entrino appunto per i suoi buchi, e spingile dentro tanto per ciascun buco, che ciascuna bacchetta bianca tocchi la figura in diversi luoghi, e la parte d'esse bacchette che resta fuori della cassa tingi di nero, e fa il contrassegno alla bacchetta, ed al suo buco, in modo che a tua posta si scontri, e trarrai dalla cassa la figura di terra, e mettivi il tuo pezzo di marmo, e tanto leva dal marmo che tutte le tue bacchette si nascondino sino al loro segno in detti buchi: e per poter far meglio questo, fa che tutta la cassa si possa levare in alto, ed il fondo d' essa cassa resti sempre sotto al marmo, ed a questo modo ne potrai levar con i ferri con gran facilità.

CCCLIX. Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in telajo ben delineata e piana, e poi da una buona e grossa imprimitura di pece e mattone ben pesto: di poi dà l' imprimitura di biacca e giallolino, poi colorisci, e vernicia d' olio vecchio chiaro e sodo, ed appiccalo al vetro ben piano. Ma è meglio far un quadro di terra ben vetriato, e l' imprimitura di biacca e giallolino, e poi colorisci, e vernicia, poi appicca il vetro cristallino con la vernice ben chiara a esso vetro: ma fa prima ben seccare in stufa oscura esso colorito, e poi vernicialo con l' olio di noce ed ambra, ovvero olio di noce rassodato al sole.

CCCLX. Metti la tua tela in telaro, e dagli colla debole, e lascia seccare, e disegna, e dà l' incarnazione con pennelli di setole, e così fresca farai l' ombra sfumata a tuo modo. L' incarnazione sarà biacca, lacca, e giallolino: l' ombra sarà nero, e majorica, e un poco di lacca, o vuoi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma, stata assai tempo con l' acqua gommata insieme liquida, che è migliore, perchè fa l' ufizio suo senza lustrare.

Ancora per fare l' ombre più oscure, togli lacca gommata sopradetta, ed inchiostro, e con questa ombra puoi ombrare molti colori, perchè è trasparente: e poi ombrare l' azzurro, lacca, e diverse ombre, dico perchè diversi lumi ombrerai di lacca semplice gommata sopra la lacca senza tempera, ovvero sopra il cinabro temperato e secco.

CCCLXI. Qnando tu non conoscerai varietà di chiarezza o di oscurità infra l' aria, allora la prospettiva dell' ombre fia scacciata dalla

tua imitazione, e solo ti hai a valere della prospettiva della diminuzione de' corpi, e della diminuzione de' colori, e del diminuire della cognizione delle cose all'occhio contrapposte: e questa fa parere una medesima cosa più remota, cioè la perdita della cognizione della figura di qualunque obietto.

L'occhio non avrà mai per la prospettiva lineare, senza suo moto, cognizione della distanza che è fra l'obietto ed un' altra cosa, se non mediante la prospettiva de' colori.

CCCLXII. Quella parte dell' obietto sarà più alluminata che fia più propinqua al luminoso che l'allumina.

La similitudine delle cose in ogni grado di distanza perde i gradi di potenza, cioè quanto la cosa sarà più remota dall'occhio, sarà tanto meno penetrabile infra l'aria con la sua similitudine.

CCCLXIII. Sia osservata la diminuzione delle qualità de' colori insieme con la diminuzione de' corpi ove si applicano.

CCCLXIV. Quanto maggiore fia l'interposizione trasparente infra l' occhio e l'obietto tanto più si trasmuta il colore dell' obietto nel colore del trasparente interposto.

Quando l'obietto s' interpone fra l'occhio ed il lume, per la linea centrale che si estende fra il centro del lume e l' occhio, allora tal obietto fia totalmente privato di lume.

CCCLXV. I panni che vestono le figure debbono avere le lor pieghe accomodate a cingere le membra da loro vestite, in modo che nelle parti alluminate non si ponga pieghe d' ombra oscura, e nelle parti ombrose non si faccia pieghe di troppa chiarezza, e che i lineamenti di esse pieghe vadano in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e non con lineamenti che taglino le membra, nè con ombre che sfondino più dentro che non è la superficie del corpo vestito, ed in effetto il panno sia in modo adattato che non paja disabitato, cioè che non paja un aggruppamento di panno spogliato dall' uomo, come si vede fare a molti, i quali s' innamorano tanto de' varj aggruppamenti di varie pieghe, che n' empiono tutta una figura, dimenticandosi l'effetto perchè tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare le membra con grazia, dove essi si posano, e non l'empire tutte di venti, o vesciche gonfiate sopra i rilievi alluminati de' membri. Non nego già che non si debba fare alcuna bella falda, ma sia fatta in parte della figura dove le membra infra esse ed il corpo raccolgano e raguinino tal panno. E sopra tutto varia i panni nell' istorie, come nel fare ad alcuni le pieghe con rotture a facciate, e questo è ne' panni densi, ed alcuni panni abbiano i piegamenti molli, e le lor volte non laterate, ed altri torti.

CCCLXVI. Molti amano le piegature delle falde de' panni con gli angoli acuti, crudi, e spediti, altri con angoli quasi insensi-

bili, altri senza alcuni angoli, ma in luogo di quegli certe curvità.

CCCLXVII. Quella parte delle pieghe che si ritrova più lontana da' suoi costretti estremi si ridurrà più in sua prima natura. Naturalmente ogni cosa desidera mantenersi in suo essere. Il panno, perchè è di eguale densità e spessitudine, sì nel suo rovescio come nel suo dritto, desidera di star piano: onde quando egli è da qualche piega o falda costretto a lasciare essa planizie, osserva la natura della forza in quella parte di sè dove egli è più costretto, e quella parte che è più lontana a essi costringimenti troverai ridursi più alla prima sua natura, cioè dello star disteso e amplo. Esempio sia A B C la piega del panno detto di sopra. A B sia il luogo dove esso panno è piegato e costretto. Io ti proposi che quella parte del panno che era più lontano ai costretti estremi si ridurrebbe più nella sua prima natura: adunque C trovandosi più lontano, la piega C fia più larga che in nessun altro suo luogo. (1)

CCCLXVIII. Ad un panno non si dee dar confusione di molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o braccia sono ritenute, ed il resto lasciar cadere semplicemente, e si debbono ritrarre di naturale, cioè, se vorrai fare panno di lana, usa le pieghe secondo quegli, e se sarà seta, o panno fino, o da villano, va' diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare abito, come molti fanno, sopra i modelli coperti di carta, o corame sottile, che t'inganneresti forte.

CCCLXIX. Dove la figura scorcia fagli vedere maggior numero di pieghe che dove la non scorcia, e le sue membra sieno circondate da pieghe spesse e giranti intorno ad esse membra. E sia dove stà l'occhio M N manda il mezzo di ciascuno de'circoli più lontani dall' occhio de' loro fini. N O gli mostra dritti, perchè si trova incontro. P Q gli manda per contrario.

CCCLXX. L'ombre interposte infra le pieghe de' panni, circondatrici de' corpi umani, saranno tanto più oscure, quanto elle sono più rincontro all' occhio con le concavità dove tali ombre son generate: e questo intendo aver detto, quando l'occhio è situato infra la parte ombrosa e la luminosa della predetta figura.

CCCLXXI. Sempre le pieghe de' panni situati in qualunque atto delle figure debbono con i suoi lineamenti mostrare l'atto di tal figura, in modo che non diano ambiguità o confusione della vera attitudine a chi la considera: e che nessuna piega con l' ombra tolga alcun membro, cioè che paja più a dentro la profondità della piega che la superficie del membro vestito. E che se tu figuri figure vestite di più ve-

---

(1) Nel Codice sopra cui si è fatta l' edizione mancando le figure che si richiedono sì in questo paragrafo come nel seguente segnato del numero 369, si è creduto bene il non le aggiungere per non ci discostar punto da Stefano della Bella, di cui diamo la figura che vedrassi in ultimo, e che supplisce l' accennata mancanza.

stimenti, che non paja che l'ultima veste rinchiuda dentro a sè le semplici ossa di tali figure, ma la carne insieme con quelle, ed i panni vestimento della carne, con tanta grossezza qual si richiede alla moltiplicazione de' suoi gradi.

Le pieghe de' panni che circondano le membra debbono diminuire della loro grossezza verso gli estremi della cosa circondata.

La lunghezza delle pieghe che sono più strette alle membra debbono aggrinzarsi da quel lato che il membro per le sue piegature diminuisce, e tirarsi dall' opposta parte della sua piegatura.

CCCLXXII. Specchierassi l' orizzonte per la sesta di questo nel lato veduto dall' orizzonte e dall' occhio, come si dimostra l' orizzonte *f* veduto dal lato *b c* il qual lato è ancor veduto dall' occhio. Adunque tu, pittore, che hai a figurare l' inondazioni dell' acque, ricordati che da te non sarà veduto il colore dell' acqua esser altrimente chiaro o oscuro che si sia la chiarezza o oscurità del sito dove tu sei, insieme misto col colore dell' altre cose che sono dopo te.

IL FINE.

# INDICE
## DE' CAPITOLI DI QUESTO TRATTATO.

FINE.